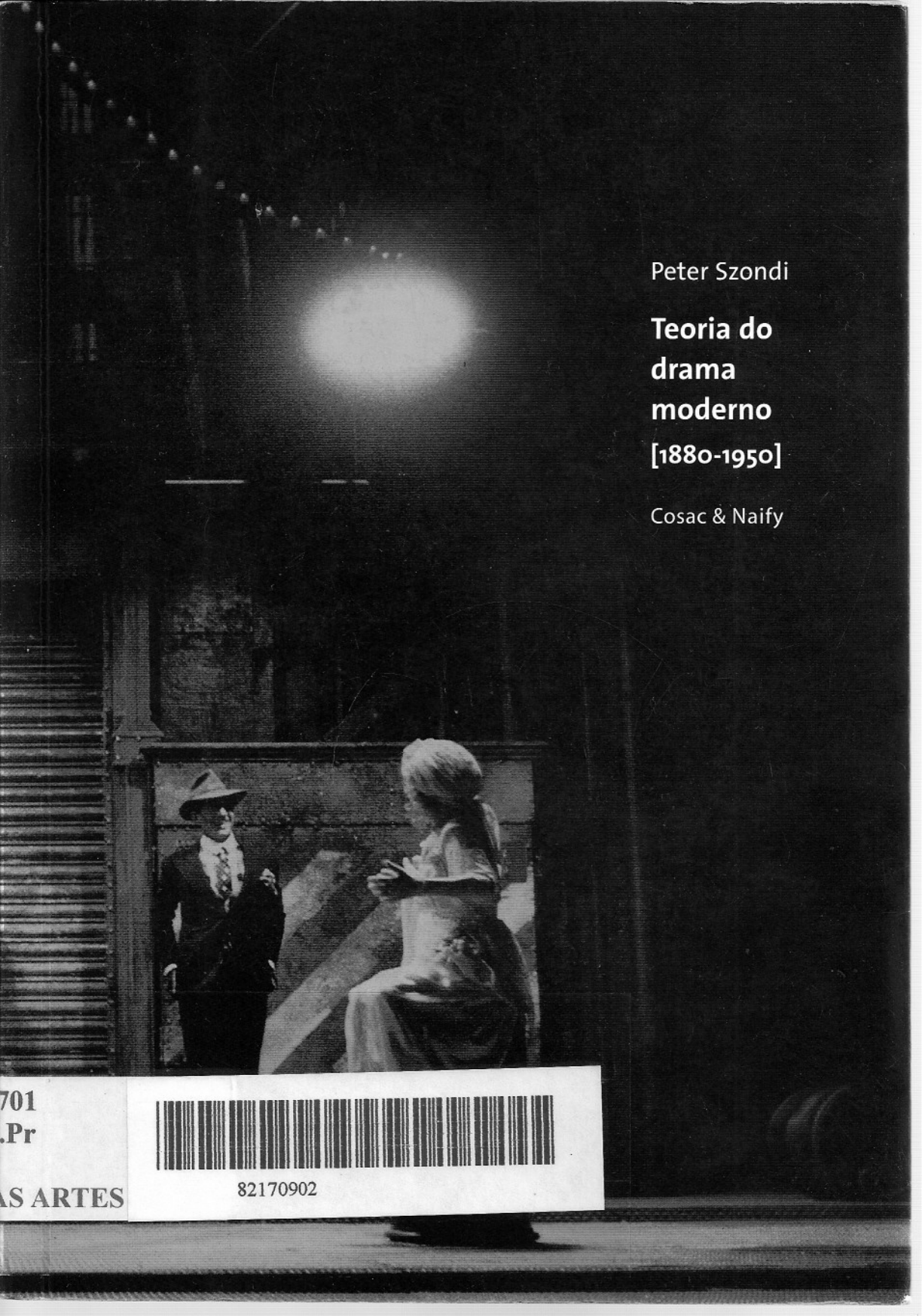
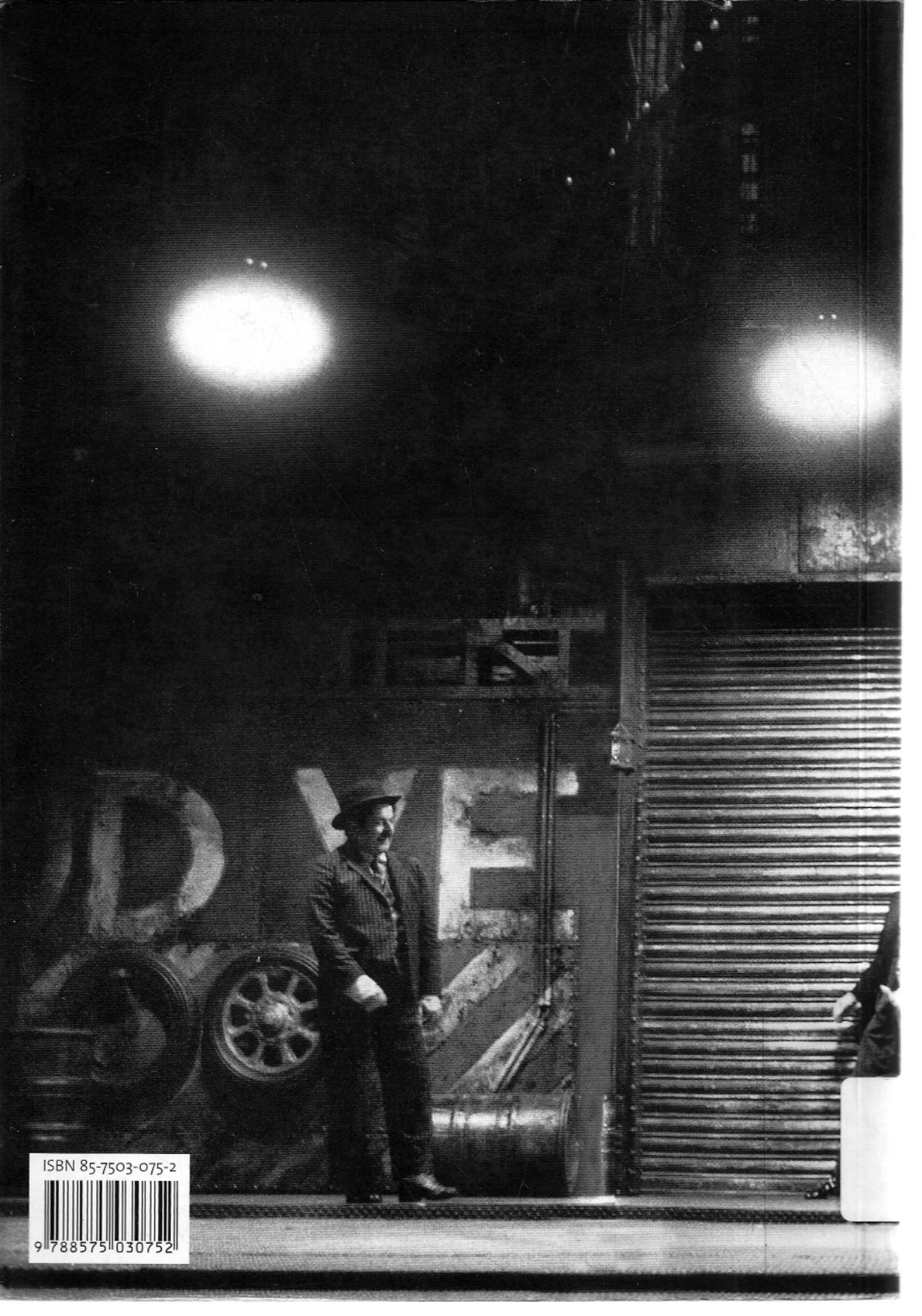


Peter Szondi

Teoria do drama moderno [1880-1950]

Cosac & Naify

701
.Pr
AS ARTES
82170902



ISBN 85-7503-075-2

Tendo seus limites cronológicos bastante definidos (1880-1950), este livro poderia ser visto como um daqueles típicos panoramas históricos do teatro moderno. A análise em seqüência da obra de onze dramaturgos e um encenador, da mesma forma, poderia fazer supor uma investigação encadeada no tempo, porém não necessariamente articulada em seu conjunto. Peter Szondi, nesta *Teoria do drama moderno*, escapa de ambas as armadilhas.

A história aqui funciona não apenas como fio condutor das análises. É a partir "do terreno historicizado" que Szondi depreende seu estrito conceito de drama. Uma forma de arte na qual, em última instância, dois aspecto são imprescindíveis: o embate intersubjetivo entre os homens e sua relação com a comunidade que os cerca.

Daí, por exemplo, o caráter constitutivo que o diálogo desempenha em seu conceito de drama. Suprimidos os prólogos, coros e epílogos, restaria ao diálogo, e somente a ele, a instauração da textura dramática. Para ser "relação pura", portanto, e digno de seu nome, o drama deve ser absoluto, desligado de tudo que lhe é externo. O dramaturgo está ausente do verdadeiro drama, cujas situações determinam as "decisões" autônomas dos personagens. O espectador está igualmente ausente, pois a fala dramática diz respeito apenas aos conflitos intersubjetivos dos personagens. Para a passividade puramente contemplativa da platéia só há opção na entrega absoluta aos sentimentos encenados. "A relação espectador–drama conhece somente a separação e a identidade perfeitas, mas não a invasão do drama pelo espectador ou a interpelação do espectador pelo drama." O ator, por fim, também encontra-se ausente do drama, pois sua adesão ao papel deve ser completa.

O drama, ainda segundo Szondi, é primário, em vários sentidos. Em primeiro lugar, ele representa a si mesmo, e não a uma ação ocorrida anteriormente (daí o fato de Szondi negar às peças históricas de Shakespeare, por exemplo, o estatuto de drama). Além disso, ele é sempre presente; sem ser estático, o drama comporta apenas um tipo de decurso temporal. O presente se realiza e se torna passado, nessa condição deixando de aparecer em cena.

Após conceituar historicamente o drama, é também do "terreno historicizado" que Szondi extrai a percepção de que "a evolução da dramaturgia moderna se afasta do próprio drama". A partir daí, fazendo uso das três categorias da teoria dos gêneros – a épica, a lírica e a dramática –, o autor aponta rupturas inequívocas no conceito tradicional de drama. Ele identifica a dissolução das normas internas do drama nas obras de Ibsen, cuja técnica analítica procura revelar os motivos que estão na origem dos acontecimentos e o tempo que separa uns dos outros, subordinando assim o presente ao passado; Tchékhov, cujas peças se formam sob a égide da renúncia ao presente e à comunicação intersubjetiva; Strindberg, em que o embate intersubjetivo é substituído pela "dramaturgia do eu", de cará-

ter autobiográfico; Maeterlink, em cujo drama o homem é a antítese do ser autodeterminado, sendo antes visto como um impotente existencial diante da morte; e Hauptmann, autor de "dramas sociais" que, no limite, tipificam dramaticamente personagens e condições político-econômicas, caracterizando assim uma índole épica e não dramática.

Neste ponto, com igual precisão conceitual e objetividade na análise das obras, Szondi discute algumas "tentativas de salvamento", nas quais certas formas dramáticas buscam conciliar os novos conteúdos, por princípio antidramáticos, com as estruturas formais próprias do drama. Esta é a meta final do naturalismo, da peça de conversação, da peça de um ato só, das peças de confinamento, em que o monólogo se torna impossível e volta-se a recorrer ao diálogo, e do drama existencialista.

Em seguida, são discutidas as formas dramáticas que logram, na medida do possível, dissolver as contradições mencionadas. No expressionismo, por exemplo, o indivíduo busca configurar seu caminho por um mundo alienado, o que impossibilita a objetividade plena, substituindo assim as ações intersubjetivas e recusando as exigências dramáticas. Nas montagens do encenador Piscator o elemento cênico é elevado ao plano histórico, configurando nitidamente o eu-épico e destruindo a natureza absoluta da forma dramática. O teatro de Brecht, por sua vez, entroniza uma objetividade épico-científica, que penetra todas as camadas da peça teatral e torna o processo que se desenrola sobre o palco o objeto da narrativa. Além desses, outros modelos de superação das contradições do drama moderno vêm à tona nas obras de Ferdinand Bruckner, Pirandello, Eugene O'Neill, Thornton Wilder e Arthur Miller.

Todas as análises de Szondi obtêm o máximo resultado de uma dialética histórico-filosófica das formas de arte, identificando oposições entre os sistemas formais e as mudanças históricas. Para os que desejam entender os caminhos da dramaturgia no século xx, sua *Teoria do drama moderno* é uma leitura obrigatória, além de muito prazerosa.

coleção **Cinema, teatro e modernidade**

Título já lançado
O cinema e a invenção da vida moderna
Leo Charney e Vanessa R. Schwartz (org.)
Próximo lançamento
Eisenstein e o construtivismo russo
François Albera
Tragédia moderna
Raymond Williams

792.270|
S998t. Pr
2001

Teoria do drama moderno

[1880-1950]

Peter Szondi

U.F.M.G. - BIBLIOTECA UNIVERSITÁRIA
CA 361754
82170902
NÃO DANIFIQUE ESTA ETIQUETA

Cosac & Naify

Capa: cena da *Ópera dos três vinténs* de Bertold Brecht e
Kurt Weill em montagem de 1986 pelo Théâtre de L' Europe-TMP
© Luigi Ciminaghi

© Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 1965
Título original: Theorie des modernen Dramas 1880-1950
© 2001 Cosac & Naify Edições
Todos os direitos reservados

Coleção **Cinema, teatro e modernidade**

Projeto editorial e coordenação Ismail Xavier

Projeto gráfico e capa Elaine Ramos
Tradução Luiz Sérgio Rêpa
Preparação Helder Garnes e Samuel Titan Jr.
Revisão Harue Ohara Avristscher

Catalogação na Fonte do Departamento Nacional do Livro
Fundação Biblioteca Nacional

Peter Szondi
Teoria do drama moderno (1880-1950)
Título original: *Theorie des modernen Dramas 1880-1950*
Tradução: Luiz Sérgio Repa
São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001
184 p.

ISBN 85-7503-075-2

1. Teoria do teatro 2. Crítica teatral
3. Peter Szondi CDD:792-01

Cosac & Naify Edições Ltda.
Rua General Jardim, 770 2º andar
01223-010 – São Paulo – SP
T (5511) 255-8808
F (5511) 255-3364
info@cosacnaify.com.br

BIBLIOTECA UNIVERSITARIA
16/04/09
821709-02
...ade Federal

Teoria do drama moderno

[1880-1950]

Peter Szondi

Cosac & Naify

9 Apresentação › José Antônio Pasta Júnior

21 Introdução: estética histórica e poética dos gêneros

29 O drama

35 **A crise do drama**
37 Ibsen
46 Tchékhov
53 Strindberg
70 Maeterlinck
75 Hauptmann

89 Transição: teoria da mudança estilística

101 **Tentativas de salvamento**
101 O naturalismo
105 A peça de conversação
108 A peça de um só ato
113 Confinamento e existencialismo

123 **Tentativas de solução**
123 A dramaturgia do eu (expressionismo)
127 A revista política (Piscator)
133 O teatro épico (Brecht)
139 A montagem (Bruckner)
145 O jogo da impossibilidade do drama (Pirandello)
152 O *monologue intérieur* (O'Neill)
156 O eu-épico como diretor de cena (Wilder)
162 O jogo do tempo (Wilder)
170 Reminiscência (Miller)

183 À guisa de conclusão

185 Sobre a edição de 1963

Apresentação

O leitor que acaso começasse a examinar este livro de Peter Szondi pelo índice das matérias poderia facilmente imaginar que está diante de algo como uma breve história ou um panorama do teatro moderno. De fato, indo de 1880 a 1950 e mantendo com bastante constância a baliza da sucessão cronológica, o autor passa em revista de maneira direta e concentrada a obra de onze importantes dramaturgos e de um encenador, além de examinar, sob outras rubricas e menos acuradamente, também o legado de cerca de uma dezena de outros autores — quase todos europeus, exceção feita a uns poucos norte-americanos.

Seriação e cronologia são, certamente, indispensáveis ao projeto de Szondi, porém nada mais distante dele do que o habitual panorama histórico, em que a mera acumulação de fatos sobre a linha do tempo faz as vezes de *história* — e, tantas vezes, história de uma *evolução* ou de um *progresso*.

De maneira apenas tácita, porém inflexível, é antes contra esse historicismo que escreve sua *Teoria do drama moderno* esse pensador tão discreto quanto intensamente impregnado da *teoria crítica* e, em par-

ticular, da filosofia da história de Walter Benjamin. A escolha expositiva de Szondi, em geral não-polêmica e aparentemente restrita ao rigor técnico, não deve, então, enganar: no seu caso, rigor técnico, distância não-polêmica e, até, um acentuado laconismo são signos dessa inflexibilidade e, por certo, constituem outras tantas estratégias de um pensamento que, precisando aclimatar-se ao ambiente universitário alemão do pós-guerra, sabe que evolui em meio hostil.

Na *Teoria do drama moderno*, a estrita observância da sucessão temporal não desemboca nos panoramas atulhados e cediços do historicismo. Ao contrário, o procedimento de Szondi é o de fazer o fluxo do tempo, na plenitude de seu curso, refluir sobre si mesmo e, assim, *refletir-se*. Como diz Walter Benjamin a respeito do teatro épico de Brecht, também o método de Szondi "faz o destino saltar do leito do tempo como um jorro de água, o faz reverberar um instante imóvel no vazio, para fazê-lo entrar de uma nova maneira em seu leito".[1] Desse modo, conjugando fluxo e refluxo, movimento e parada, — pondo o curso das coisas em *reflexão* —, o trabalho de Szondi faz que a sucessão temporal, ao invés de esgotar-se em puro fluir, se *precipite* na constituição de um objeto rigorosamente construído, que guarda, antes, as características de um pequeno sistema saturado de tensões. A esse objeto ele chamará *o drama moderno*. Compreende-se, aqui, que ele designe como "teoria" um estudo de andamento tão marcadamente histórico: no trabalho de Szondi, constituído pela conversão recíproca do fluxo temporal e de sua suspensão — ou de *história* e *sistema* — as mudanças históricas espelham-se sempre em sua feição sistemática e, os sistemas formais, em seu desdobramento histórico.

O propósito faz lembrar de imediato o jovem Lukács (cuja influência é sempre reivindicada por Szondi), que chamou de *A teoria do ro-*

mance um estudo que guarda também não poucos aspectos de uma *formação* do romance. Mas, talvez seja o caso de dizê-lo desde já, neste ponto tocamos no nervo mesmo do trabalho de Szondi — algo como a linha-mestra que o sustenta e tensiona, neste como em outros estudos. De fato, o Lukács que postulara a necessidade metodológica de uma "*dialética histórico-filosófica*" das "*formas de arte*"[2] é visto por Szondi como uma das pontas avançadas de uma longa tradição a que ele próprio se filia, e em cujos desdobramentos contemporâneos situa seus próprios esforços.

Para ele, este Lukács surge, conforme resumiu um de seus mais agudos leitores, no bojo de um "desenvolvimento progressivo da poética dos gêneros, desde seu início com Platão e Aristóteles, até o idealismo alemão, e mais particularmente de Kant a Hegel, em direção a uma filosofia dialética da história: as oposições entre os sistemas formais e as mudanças históricas, entre os exemplos do passado e as práticas do presente, são mais e mais mediatizadas em uma filosofia especulativa que pode (...) unir dialeticamente história e sistema. (...) No domínio do idealismo alemão, esta dialética toma a forma de uma "crise" nas poéticas kantianas e não-históricas, crise "superada" em seguida no "triunfo" e no "acabamento" figurados pela *Estética* de Hegel: a terceira crítica de Kant começa já uma "superação de si mesma", ultrapassando a estética normativa ('estética do efeito') do século XVIII; e a mediação do classicismo e do historicismo se efetua nos projetos teóricos próprios de Goethe e Schiller, de Schlegel, de Hölderlin, de Schelling principalmente, mas também de Winckelman, de Herder e de Moritz, à medida que a "necessidade histórica' — o mais freqüentemente contra a intenção dos autores — afeta o pensamento dos sistemas formais, tornando-os dinâmicos, até o momento em

que, com Hegel e, sem dúvida, já com Hölderlin, esta dinâmica se confunde com o próprio processo histórico".[3]

Assim, para Szondi, as três categorias fundamentais da antiga teoria dos gêneros — a épica, a lírica e a dramática — encontrariam em Hegel o seu *acabamento*, ou seja, ao mesmo tempo sua culminação e seu esgotamento, na medida em que, já inteiramente historicizadas, perderiam sua essência sistemática. Segundo ele, "após essa transformação nos fundamentos da poética, a ciência viu-se diante de três vias": ela poderia, como em Croce, julgar que, juntamente com sua essência sistemática, os gêneros poéticos fundamentais haviam perdido sua razão de ser, tornando-se necessário excluí-los da reflexão estética. Poderia ainda, no pólo oposto, observar as bases históricas da poética, isto é, os gêneros concretos, para projetar, agora, o "épico", o "lírico" e o "dramático" como três modos de ser atemporais do homem, conforme fez Emil Staiger, com quem o próprio Szondi estudara.[4] Mas, diz Szondi, poderia também "perseverar no terreno historicizado", como haviam feito, na sucessão de Hegel, *A teoria do romance* de Lukács, a *Origem do drama barroco alemão*, de W. Benjamin, e a *Filosofia da nova música* de Th. W. Adorno. Nestes, mas particularmente no último, explicita-se a possibilidade de compreender a forma como conteúdo "precipitado", ou seja, como uma dialética entre dois enunciados: o "enunciado da forma" e o "enunciado do conteúdo". Note-se que, aqui, os "conteúdos" temáticos, advindos da vida social, não são, por oposição à forma artística, algo informe a que esta daria forma: eles já constituem por seu turno, *enunciados*, isto é, são já *formados*.

Abre-se aqui, para Szondi, a possibilidade de que ambos esses enunciados, o da forma e o do conteúdo, entrem em contradição — quando uma forma estabelecida e não questionada é posta em questão

pelos conteúdos que trata de assimilar, mas que já são incompatíveis com seus pressupostos.

Restaura-se, assim, para a reflexão estética, a possibilidade de retomar em nova chave as formas herdadas da tradição e nela fixadas como modalidades permanentes de expressão, ou seja, como modos de formar codificados. Já inteiramente historicizadas e desprovidas de seus conteúdos normativos, as categorias fundamentais dos gêneros poéticos tornam-se dialéticas em um sentido radical, isto é, assimilam-se inteiramente ao regime da contradição.

Com a precisão que lhe é habitual, Szondi situa neste ponto — estágio extremo de uma reflexão de longo curso — o lugar de onde nasce a *Teoria do drama moderno*. Com efeito, o dispositivo que está em sua matriz consiste em explorar sistematicamente a "antinomia interna" que, em cada obra em particular, estabelece-se entre o "enunciado da forma" e o "enunciado do conteúdo". Ambos, assim, criticam-se um ao outro, apontam um no outro os limites próprios e, dessa forma, reciprocamente se historicizam.

Para fazê-lo, Szondi identifica, na tradição, o momento em que se constituiu a forma do *drama* propriamente dito. Para ele, o drama da época moderna surgiu no Renascimento — quando a forma dramática, após a supressão do prólogo, do coro e do epílogo, concentrou-se exclusivamente na reprodução das relações inter-humanas, ou seja, encontrou no diálogo sua mediação universal. O drama que surge daí é "absoluto", no sentido de que só se representa a si mesmo — estando fora dele, enquanto realidade que não conhece nada além de si, tanto o autor quanto o espectador, o passado enquanto tal ou a própria convizinhança dos espaços. Tornado inteiramente *presença* e *presente*, e animado por uma dinâmica interna de que o diálogo é o motor exclusivo,

o drama constitui-se como forma fechada e completa em si mesma — ele se absolutiza. Por isso, não se incluem no conceito de drama tanto a tragédia antiga quanto a peça religiosa medieval, o teatro mundano barroco ou a peça histórica de Shakespeare etc.

O drama, tal como definido na *Teoria do drama moderno*, não é, assim, algo que se encontre em qualquer tempo ou em qualquer lugar. Também neste sentido poderia se decepcionar com o estudo de Szondi quem esperasse encontrar a visão panorâmica, com visos de exaustividade, uma vez que ele constrói um objeto muito específico, historicamente determinado, que não se encontra em toda parte.

Esse modelo de drama, que, tendo se constituído no Renascimento, desenvolveu-se na Inglaterra elisabetana e, principalmente, no século XVII francês, sobrevivendo no classicismo alemão, Szondi irá encontrá-lo vigente no final do século XIX: ainda na década de 80 desse século, a forma do drama não era "apenas a norma subjetiva dos teóricos", mas "representava também o estado objetivo das obras". Estudando, então, sucessivamente, Ibsen, Tchékhov, Strindberg, Maeterlinck e Hauptmann, o procedimento de Szondi será o de examinar sistematicamente a contradição crescente, nas peças, entre a forma do drama, presente nelas como modelo não diretamente questionado, e os novos conteúdos que elas tratam de assimilar. O núcleo do confronto, que caracteriza a crise da forma dramática, encontra-se na crescente separação de sujeito e objeto — cuja conversão recíproca era a base da absolutez do drama —, separação que mais e mais se manifesta nas obras, principalmente pela impossibilidade do diálogo e pela emersão do elemento épico.

De certo modo, seria possível descrever a *Teoria do drama moderno* como a história do lento e inexorável avanço do elemento épico no seio da forma dramática, a qual, em princípio, o excluiria. Neste avanço da

"épica encoberta da matéria", o próprio diálogo é progressivamente tomado por funções épicas, tributárias da cisão de sujeito e objeto, quando não se manifesta, paradoxalmente, como insulamento lírico ou até, como é o caso de Tchékhov, literalmente como um diálogo com um surdo. Colocado sistematicamente em confronto com a pureza dialógica de seu próprio modelo — na qual se manifesta a centralidade das relações intersubjetivas —, o drama moderno, rondado pelo soliloquio e pela mudez, pela objetivação e pela reificação, dá testemunho, em sua própria crise formal, de um estado de coisas que Adorno chamaria de "a vida danificada".[5]

Szondi não é nem um pouco enfático a esse respeito, antes pelo contrário. Mas o rigor de seu dispositivo, em seu laconismo abrupto e irretorquível, fala por ele: as transformações da estética teatral em direção às formas modernas e às vanguardas não é lida simplesmente como a superação do antigo e o avanço do novo, mas é obrigada, a partir do exame de sua dialética interna, a refluir sobre si mesma — a refletir-se — e, assim, a deixar entrever a figura de um destino, cujas marcas principais mostram-se como as do isolamento, da regressão, da perda de sentido.

Nessa perspectiva, disse-se antes que, em Szondi, as antigas categorias dos gêneros poéticos, historicizadas de modo decisivo por Hegel, tornavam-se radicalmente dialéticas, ou eram inteiramente assimiladas ao regime da contradição. Nesse discípulo e admirador de Hegel, a imagem da *Aufhebung*, da síntese que supera conservando, dá lugar a contradições que se põem e repõem continuamente, que permanecem insolúveis e, sob esse aspecto, aparentam-se, antes, à dialética negativa de Adorno, assim como remetem às noções de "alegoria" ou de "tradução", tal como aparecem em Benjamin. Ainda uma vez, o próprio Szondi ma-

nifesta, em outro ensaio, perfeita consciência de sua própria posição. Curiosamente, ele a vê como um recuo para antes de Hegel: ao comentar a idéia, também sua, de que em Hegel se dava o "acabamento" da estética clássica alemã, ele afirma: "quem diz acabamento diz, ao mesmo tempo, fim. Não se pode ultrapassar o fim a não ser recuando. Eis porque nada de novo na poética dos gêneros foi criado na seqüência do sistema hegeliano (...), ao contrário, foi preciso voltar ao fundamento do hegelianismo, às perspectivas que não dependem do Sistema, ou seja, à concepção romântica da filosofia da história e das relações que ela mantém com os gêneros poéticos. É disso que dão testemunho o livro de Benjamin sobre *A origem do drama barroco alemão* e *A teoria do romance*, de Lukács, escrito dez anos antes. Um e outro escreveram esses livros na seqüência de um estudo aprofundado de Schlegel".[6]

Visto dessa perspectiva, o método de Szondi, cujo traço essencial talvez seja o de "estabelecer a cada momento uma relação de oposição, ultrapassando a identidade aparente e revelando a diferença"[7] radica-se, mais longinquamente, em sua predileção pelo conceito de *ironia*, de Schlegel, que tem larga refração em suas outras obras.

Na seqüência da análise dessa dramaturgia que, de Ibsen a Hauptmann, configura a "crise do drama", Szondi examinará o que chama de "tentativas de salvamento" da forma dramática. Justamente por tentarem unificar o que irremediavelmente já se cindira, estas "salvações" do drama permitirão tornar mais patente a contradição insolúvel que se desdobra ao longo de toda a *Teoria do drama moderno*: o "naturalismo" se revelará uma escolha finalmente conservadora, mesmo regressiva, por abrigar-se, na representação compassiva do proletariado como última instância da "naturalidade", contra a fratura que cindia igualmente todos os indivíduos e o conjunto da sociedade. A "peça de con-

versação" se refugiará em um sucedâneo degradado da antiga efetividade do diálogo, — a conversação burguesa —, e só dará bons frutos quando, como em Hofmannsthal ou Beckett, a conversação "se vê no espelho", isto é, quando se volta sobre si mesma para tornar significativo seu próprio vazio. Já a "peça de um só ato", o "confinamento" e o "existencialismo" se mostrarão como tentativas de salvar a forma dramática, seja pela redução à exigüidade temporal ou ao conflito mínimo, seja pela redução espacial a núcleos concentracionários, só bem-sucedida em experimentos existencialistas como o de Sartre, em *Huis Clos*, quando a concentração e o estreitamento tornam-se temáticos e são reiterados no plano formal.

As "tentativas de solução" da crise do drama formam a última e mais extensa parte do livro. Nela são examinados mais de dez autores e um encenador (Piscator), do expressionismo a A. Miller, passando por Pirandello e Brecht. Não caberia resumi-la pormenorizadamente aqui, mas talvez seja o caso de dizer que, com todas as diferenças que apresentam entre si, os dramaturgos aí estudados caracterizam-se pela assunção e enfrentamento da crise da forma dramática, não se limitando a manifestá-la ou a procurar refugir a ela. Ao contrário, pode-se dizer que, da perspectiva de Szondi, praticamente todos eles procuraram "solucionar" a crise do drama assumindo como elementos temáticos e formais, tão plenamente quanto possível, os elementos contraditórios em cuja emersão ela se manifesta e, assim, procurando recuperar para o teatro uma integridade estética à altura dos impasses que ele defronta.

Porém, entre estas análises de Szondi, talvez seja o caso de comentar, ainda que sucintamente, a da obra de Brecht. Se, como se disse anteriormente, é possível ler a *Teoria do drama moderno* como a história

da emersão progressiva do elemento épico, é no mínimo curioso que Szondi passe de modo tão célere e francamente redutor justamente pelo dramaturgo que colocou sua obra sob a rubrica englobante de "teatro épico", teorizando e praticando as formas correspondentes em todos os níveis de suas peças e encenações. Szondi, aliás, o reconhece plenamente, com a concisão e o brilho que lhe são peculiares: "Através desses processos de distanciamento, a oposição sujeito-objeto, que está na origem do teatro épico — a auto-alienação do homem, para quem o próprio ser social tornou-se algo objetivo —, recebe em todas as camadas da obra [de Brecht] sua precipitação formal e se converte assim no princípio universal de sua forma". Mas, a despeito dessa percepção, seu enfoque de Brecht praticamente se resume ao comentário do conhecido esquema de oposição entre as formas "dramática" e "épica" de teatro (1931), eximindo-se de exames mais detalhados, seja das suas peças mais importantes, seja da própria evolução do conceito de teatro épico em sua obra. O que pensar desse fato? Que Szondi, analista e historiador da emersão do épico, encontrara em Brecht o "acabamento" de sua própria perspectiva e, assim, tal como no caso da teoria dos gêneros em relação a Hegel, só poderia recuar para antes desse final, ultrapassá-lo para trás? Nesse caso, o teatro épico de Brecht seria algo como o deflagador oculto da pesquisa histórico-sistemática de Szondi? Mas não seria igualmente possível pensar que, dado o contexto alemão dos anos 50, tal como jamais menciona Marx (embora impregnado dele) pela "razão muito fina de distinguir os valores emancipatórios do marxismo das diferentes realizações que se reivindicam dele",[8] assim também Szondi evita deter-se sobre Brecht? E, ainda, não se poderia levar em conta seu vínculo com Adorno, além de uma possível antipatia em relação às posições políticas de Brecht?

Não é possível, aqui, ir além dessas indagações, mas o tratamento dado a Brecht neste livro de Szondi suscita de imediato um paralelo, no contexto brasileiro, com o conhecido *O teatro épico*, de Anatol Rosenfeld.[9] Este livro excelente deve bastante, aliás, ao estudo de Szondi, como várias vezes indica seu autor, mas salta à vista que Rosenfeld reorganizou de outra maneira o trabalho de Szondi, partindo declaradamente da obra de Brecht, para executar o mergulho nas formas anteriores do teatro épico e, finalmente, desembocar de novo em Brecht, a quem dedica todo o capítulo final. A diversidade de contextos e de propósitos, além das inefáveis diferenças individuais, certamente explicam tais diferenças, cabendo apenas saudar o fato de que ambos esses livros finalmente possam se reencontrar nas estantes brasileiras. Em um e outro, guardadas as diferenças também quanto a esse aspecto, o eixo de reflexão passa pela teoria dos gêneros. No nível em que o fazem, essa teoria tem ainda uma outra função: ela "representa uma possibilidade rara de aplicar rigorosamente uma reflexão de ordem filosófica a um objeto puramente literário".[10] Nesse caso, "a poética dos gêneros restitui ao objeto sua dignidade; a dificuldade de reflexão, à qual nos estudos literários não se está habituado, tem um efeito de distanciamento".[11] Com muito mais razão, essas reflexões se aplicariam ao domínio dos estudos teatrais.

Muitas vezes já se falou de "nostalgia" em relação aos pontos de vista deste estudo de Szondi.[12] Se levarmos em conta a admiração franca com que ele recolhe e analisa as soluções mais brilhantes e inventivas da dramaturgia contemporânea, veremos que essa palavra talvez não seja adequada. Mas não resta dúvida de que a sua adesão tão rigorosa ao teatro e, nele ao drama em seu estado mais puro — constituído de presença e presente, inteiramente situado na esfera do intersubje-

tivo e mediatizado pelo diálogo —, tem algo de um anacronismo bem pensado: demonstra que ele se volta para uma época, por mais imperfeita que fosse, em que a divisa do homem talvez não precisasse ser aquela frase de Balzac, que ele cita mais de uma vez, e com a qual praticamente termina seu livro: "*nous mourrons tous inconnus*".

Notas

1 W. Benjamin, *Essais sur Bertolt Brecht*, Paris: Maspero, 1969, p. 23.

2 G. Lukács, *A teoria do romance*, São Paulo: Duas Cidades / 34, 1999.

3 Thimothy Bahti, "Destin au passé", em Bollack, J. (org.), *L'acte critique*, Paris/ Lille: Presses Universitaires de Lille e Ed. de la Maison des Sciences de l'Homme, 1979, pp. 128 e 129.

4 E. Staiger, *Grundbegriffe der Poetik*, Zurique, 1946.

5 Th. W. Adorno, *Minima moralia. Reflexões a partir da vida danificada*, São Paulo: Ática, 1992.

6 P. Szondi, "La théorie des genres poétiques chez F. Schlegel", em *Poésie et poétique de l'idéalisme allemand*, Paris: Gallimard, 1974, p. 126.

7 J. Bollack (org.), *L'acte critique*, Paris/ Lille: Presses Universitairs de Lille e Ed. de la Maison des Sciences de l'Homme, 1979, p. 151.

8 Ibidem, p. 263.

9 A. Rosenfeld, *O teatro épico*, São Paulo: Perspectiva, 1997.

10 J. Bollack, op. cit., p. 151.

11 Ibidem, p. 154.

12 Cf. Frank, Manfred em Bollack, J., op. cit., pp. 93 e 94.

Introdução

Estética histórica e poética dos gêneros

Desde Aristóteles, os teóricos têm condenado o aparecimento de traços épicos no domínio da poesia dramática. Mas quem tenta hoje expor o desenvolvimento da dramaturgia moderna não pode se arrogar esse papel de juiz, por razões que deve esclarecer previamente para si mesmo e para seus leitores.

O que autorizava as primeiras doutrinas do drama a exigir o cumprimento das leis da forma dramática era sua concepção particular de forma, que não conhecia nem a história nem a dialética entre forma e conteúdo. Parecia-lhes que, nas obras de arte dramáticas, a forma preestabelecida do drama realizava-se quando unida a uma matéria selecionada com vistas a ela. Se essa realização era malsucedida, se o drama apresentava traços épicos, o erro se achava na escolha da matéria. Na *Poética*, Aristóteles escreve: "O poeta deve (...) lembrar-se de não dar forma *épica* à sua tragédia. Por épico eu entendo, porém, um conteúdo de muitas ações, como se alguém quisesse dramatizar, por exemplo, a matéria inteira da Ilíada".[1] Igualmente, o empenho de Goethe e Schiller em distinguir poesia épica e poesia dramática tinha por fim prático evitar a escolha errada da matéria.[2]

Essa concepção tradicional, fundada na dualidade originária de forma e conteúdo, tampouco conhece a categoria do histórico. A forma preestabelecida é historicamente indiferente; só a matéria é historicamente condicionada, e o drama aparece segundo o esquema comum a todas as teorias pré-historicistas, como realização histórica de uma forma atemporal.

A consideração da forma dramática como não vinculada à história significa, ao mesmo tempo, que o drama é possível em qualquer tempo e pode ser invocado na poética de qualquer época.

Esse nexo entre a poética supra-histórica e a concepção não-dialética de forma e conteúdo nos remete ao vértice do pensamento dialético e histórico: à obra de Hegel. Na *Ciência da lógica* encontra-se a frase: "As verdadeiras obras de arte são somente aquelas cujo conteúdo e forma se revelam completamente idênticos".[3] Essa identidade é de essência dialética: na mesma passagem, Hegel a nomeia "relação absoluta do conteúdo e da forma (...), a conversão de uma na outra, de sorte que o conteúdo não é nada mais que a conversão da forma em conteúdo, e a forma não é nada mais que a conversão do conteúdo em forma".[4] A identificação de forma e conteúdo aniquila igualmente a oposição de atemporal e histórico, contida na antiga relação, e tem por conseqüência a historicização do conceito de forma e, em última instância, a historicização da própria poética dos gêneros. A lírica, a épica e a dramática[5] se transformam, de categorias sistemáticas, em categorias históricas.

Após essa transformação nos fundamentos da poética, a ciência viu-se diante de três vias. Ela podia adotar a concepção de que as três categorias fundamentais da poética haviam perdido, juntamente com a essência sistemática, sua razão de ser — daí Benedetto Croce excluí-las de sua estética. No pólo diametralmente oposto, encontrava-se a

tentativa de afastar-se de uma poética historicamente fundada, dos gêneros poéticos concretos, rumo ao atemporal. Dela dá testemunho (ao lado da obra pouco profícua de R. Hartl, *Versuch einer psychologischen Grundlegung der Dichtungsgattungen* [*Ensaio de uma fundamentação psicológica dos gêneros poéticos*]), a *Poética* de E. Staiger, que ancora os conceitos de gênero em diversos modos de ser do homem e, em última instância, nos três "êxtases" do tempo. A substituição necessária dos três conceitos fundamentais "lírica", "épica" e "dramática" por "lírico", "épico" e "dramático" torna patente que essa nova fundamentação altera a poética em sua totalidade e particularmente em sua relação com a própria criação poética.

Mas uma terceira alternativa consistia em perseverar no terreno historicizado. Na sucessão de Hegel, ela levou a escritos que projetaram uma estética histórica não limitada à poesia: *A teoria do romance*, de G. Lukács, *Origem do drama barroco alemão*, de W. Benjamin, e *Filosofia da nova música*, de Th. W. Adorno. Aqui a concepção dialética de Hegel da relação forma-conteúdo rendeu frutos, ao se compreender a forma como conteúdo "precipitado".[6] A metáfora expressa ao mesmo tempo o caráter sólido e duradouro da forma e sua origem no conteúdo, ou seja, suas propriedades significativas. Uma semântica da forma pôde desenvolver-se por essa via, e a dialética de forma e conteúdo aparece agora como dialética entre o enunciado da forma e o enunciado do conteúdo. Desse modo, no entanto, é colocada já a possibilidade de que o enunciado do conteúdo entre em contradição com o da forma. Se, no caso da correspondência entre forma e conteúdo, a temática vinculada ao conteúdo opera, por assim dizer, no quadro do enunciado formal como uma problemática no interior de algo não problemático, surge a contradição quando o enunciado formal, estabelecido e não questio-

Biblioteca da
Escola de Belas Artes da UFMG

nado, é posto em questão pelo conteúdo. Mas essa antinomia interna é a que permite problematizar historicamente uma forma poética, e o que aqui se apresenta é a tentativa de explicar as diversas formas da dramática moderna a partir da resolução dessas contradições.

Portanto ela permanece no campo da estética e se nega a dilatar-se em um diagnóstico de época. As contradições entre a forma dramática e os problemas do presente não devem ser expostas *in abstracto*, mas apreendidas no interior da obra como contradições técnicas, isto é, como "dificuldades". Seria natural querer determinar, com base em um sistema de gêneros poéticos, as mudanças na dramaturgia moderna que derivam das problematizações da forma dramática. Mas é preciso renunciar à poética sistemática, isto é, normativa, não certamente para escapar a uma avaliação forçosamente negativa das tendências épicas, mas porque a concepção histórica e dialética de forma e conteúdo retira os fundamentos da poética sistemática enquanto tal.

Desse modo, o ponto de partida terminológico é constituído somente pelo conceito de drama. Como conceito histórico, ele representa um fenômeno da história literária, isto é, o drama, tal como se desenvolveu na Inglaterra elisabetana e sobretudo na França do século XVII, sobrevivendo no classicismo alemão. Ao colocar em evidência o que "precipitou" na forma dramática como enunciado sobre a existência humana, ele faz de um fenômeno da história literária um documento da história da humanidade. Deve-se mostrar as exigências técnicas do drama como reflexo de exigências existenciais, e a totalidade que ele projeta não é de essência sistemática mas filosófico-histórica. A história foi banida para os hiatos entre as formas poéticas, e unicamente a reflexão sobre a história é capaz de lançar pontes sobre eles.

No entanto o conceito de drama não tem vínculos históricos so-

mente em seu conteúdo, mas também em sua origem. Visto que a forma de uma obra de arte expressa sempre algo de inquestionável, o claro entendimento desse enunciado formal geralmente só é obtido em uma época para a qual o que era antes inquestionável se tornou questionável, para a qual o evidente se tornou problema. Dessa maneira, o drama é aqui conceitualizado nos termos de sua impossibilidade atual, e esse conceito de drama é já compreendido como o momento de um questionamento sobre a possibilidade do drama moderno.

Portanto é designado a seguir por "drama" apenas uma determinada forma de poesia teatral. Nem as peças religiosas da Idade Média nem as peças históricas de Shakespeare fazem parte dela. A perspectiva histórica requer a abstração também da tragédia grega, já que sua essência só poderia ser reconhecida em um outro horizonte. O adjetivo "dramático" não expressa, no que segue, nenhuma qualidade (como nos *Conceitos fundamentais da poética*, de Staiger), mas significa simplesmente "pertencente ao drama" ("diálogo dramático" = diálogo no drama). Em oposição a "drama" e "dramático", o termo "dramática" ou "dramaturgia" é usado também no sentido mais amplo, designando tudo o que é escrito para o palco. Se em algum momento o termo "drama" for entendido também nesse sentido, ele será posto entre aspas.

Como a evolução da dramaturgia moderna se afasta do próprio drama, o seu exame não pode passar sem um conceito contrário. É como tal que aparece o termo "épico": ele designa um traço estrutural comum da epopéia, do conto, do romance e de outros gêneros, ou seja, a presença do que se tem denominado o "sujeito da forma épica"[7] ou o "eu-épico".[8]

Os dezoito estudos que procuram apreender essa evolução a partir de exemplos seletos são precedidos de uma exposição do próprio drama, ponto de referência para tudo que se seguirá.

Notas

1 Aristóteles, "Über die Dichtkunst", A. Gudeman (org.), em *Philos. Bibl.*, vol. I., Leipzig, 1921, p. 37.

2 Cf. Goethe, *Über Epische und Dramatische Dichtung*, e carta de Schiller a Goethe de 26 de dezembro de 1797.

3 Hegel, *Sämtliche Werke* (Jubiläumausgabe), vol. VIII, p. 303.

4 Ibidem, p. 302.

5 *Lyrik, Epik* e *Dramatik*: optamos por seguir o conselho de Anatol Rosenfeld (em *O teatro épico*) de "forçar um pouco a língua" e empregar para os dois últimos gêneros os adjetivos substantivados "épica" e "dramática", a fim de enfatizar o aspecto estrutural. Também é essa a escolha de Paulo Quintela, em sua tradução de Wolfgang Kayser, *Análise e interpretação da obra literária*. Por outro lado, o sentido amplo que *Dramatik* ganha na abordagem de Szondi nos levou a recorrer diversas vezes ao termo "dramaturgia" [N. do T.].

6 Th. W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, Tübingen, 1949, p. 28.

7 G. Lukács, *Die Theorie des Romans*, Berlim, 1920, p. 36. Reedição: Neuwied-Berlin, 1963.

8 R. Petsch, *Wesen und Formen der Erzählkunst*, Halle, 1934.

O drama

O drama da época moderna surgiu no Renascimento. Ele representou a audácia espiritual do homem que voltava a si depois da ruína da visão de mundo medieval, a audácia de construir, partindo unicamente da reprodução das relações intersubjetivas, a realidade da obra na qual quis se determinar e espelhar.[1] O homem entrava no drama, por assim dizer, apenas como membro de uma comunidade. A esfera do "inter" lhe parecia o essencial de sua existência; liberdade e formação, vontade e decisão, o mais importante de suas determinações. O "lugar" onde ele alcançava sua realização dramática era o ato de decisão. Decidindo-se pelo mundo da comunidade, seu interior se manifestava e tornava-se presença dramática. Mas o mundo da comunidade entrava em relação com ele por sua decisão de agir e alcançava a realização dramática principalmente por isso. Tudo o que estava aquém ou além desse ato tinha de permanecer estranho ao drama: o inexprimível e o já expresso, a alma fechada e a idéia já separada do sujeito. E sobretudo o que era desprovido de expressão, o mundo das coisas, na medida em que não participava da relação intersubjetiva.

Toda a temática do drama se formulava na esfera do "inter". Por exemplo, a luta de *passion* e *devoir* na situação do Cid, colocado entre seu pai e sua amada; o paradoxo cômico nas situações intersubjetivas "enviesadas", como na de Adam, o juiz de aldeia; e a tragédia da individuação, como aparecia em Hebbel, no trágico conflito entre o duque Ernst, Albrecht e Agnes Bernauer.

Mas o meio lingüístico do mundo intersubjetivo era o diálogo. No Renascimento, após a supressão do prólogo, do coro e do epílogo, ele tornou-se, talvez pela primeira vez na história do teatro (ao lado do monólogo, que era episódico e, portanto, não constitutivo da forma dramática), o único componente da textura dramática. É o que distingue o drama clássico tanto da tragédia antiga como da peça religiosa medieval, tanto do teatro mundano barroco como da peça histórica de Shakespeare. O domínio absoluto do diálogo, isto é, da comunicação intersubjetiva no drama espelha o fato de que este consiste apenas na reprodução de tais relações, de que ele não conhece senão o que brilha nessa esfera.

Tudo isso mostra que o drama é uma dialética fechada em si mesma, mas livre e redefinida a todo momento. É a partir disso que se deve entender todos os seus traços essenciais, que serão apresentados agora.

O drama é absoluto. Para ser relação pura, isto é, dramática, ele deve ser desligado de tudo o que lhe é externo. Ele não conhece nada além de si.

O dramaturgo está ausente no drama. Ele não fala; ele institui a conversação. O drama não é escrito, mas posto. As palavras pronunciadas no drama são todas elas de-cisões [*Ent-schlüsse*]; são pronunciadas a partir da situação e persistem nela; de forma alguma devem ser concebidas como provenientes do autor. O drama pertence ao autor só como um todo, e essa relação não é parte essencial de seu caráter de obra.

O mesmo caráter absoluto demonstra o drama em relação ao espectador. Assim como a fala dramática não é expressão do autor, tampouco é uma alocução dirigida ao público. Ao contrário, este assiste à conversão dramática: calado, com os braços cruzados, paralisado pela impressão de um segundo mundo. Mas sua passividade total tem (e nisso se baseia a experiência dramática) de converter-se em uma atividade irracional: o espectador era e é arrancado para o jogo dramático, torna-se o próprio falante (pela boca de todas as personagens, bem entendido). A relação espectador-drama conhece somente a separação e a identidade perfeitas, mas não a invasão do drama pelo espectador ou a interpelação do espectador pelo drama.

A forma de palco criado para o drama do Renascimento e do Classicismo, o tão atacado "palco mágico" [*Guckkastenbühne*], é o único adequado ao caráter absoluto próprio ao drama e dá testemunho dela em cada um de seus traços. Ele não conhece uma passagem para a platéia (escadas, por exemplo), assim como o drama não se separa do espectador por graus. Ele só se lhe torna visível e, portanto, existente, no início do espetáculo, e amiúde só mesmo depois das primeiras palavras; desse modo, ele parece criado pelo próprio espetáculo. No final do ato, quando cai a cortina, ele volta a se subtrair ao olhar do espectador, como que retomado pela peça e confirmado como algo que pertence a ela. As luzes da ribalta visam a aparência de que o jogo dramático distribuiria por si mesmo a luz sobre o palco.

A arte do ator também está orientada ao drama como um absoluto. A relação ator-papel de modo algum deve ser visível; ao contrário, o ator e a personagem têm de unir-se, constituindo o homem dramático.

O caráter absoluto do drama pode ser formulado sob um outro aspecto: o drama é primário. Ele não é a representação (secundária) de

Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG

algo (primário), mas se representa a si mesmo, é ele mesmo. Sua ação, bem como cada uma de suas falas, é "originária", ela se dá no presente. O drama não conhece a citação nem a variação. A citação remeteria o drama ao que é citado, a variação colocaria em questão sua propriedade de ser primário, isto é, "verdadeiro", e (como variação de algo e sob outras variações) resultaria ao mesmo tempo secundário. Ademais, seria pressuposto um autor da citação ou da variação, e o drama seria remetido a ele.

O drama é primário: essa é uma das razões pelas quais a peça histórica sempre resulta "não-dramática". A tentativa de levar "Lutero, o reformador" aos palcos implica a referência à história. Se se conseguisse mostrar, na situação dramática absoluta, Lutero chegando à decisão de reformar a fé, o feito seria o drama da Reforma. Porém surge aqui uma segunda dificuldade: as relações objetivas que motivariam a decisão requereriam um tratamento épico. A fundamentação com base na situação intersubjetiva de Lutero seria a única possível para o drama, mas evidentemente estranha às intenções de uma peça sobre a Reforma.

Sendo o drama sempre primário, sua época é sempre o presente. O que não indica absolutamente que é estático, senão somente que há um tipo particular de decurso temporal no drama: o presente passa e se torna passado, mas enquanto tal já não está mais presente em cena. Ele passa produzindo uma mudança, nascendo um novo presente de sua antítese. O decurso temporal do drama é uma seqüência de presentes absolutos. Como absoluto, o próprio drama é responsável por isso; ele funda seu próprio tempo. Por esse motivo, cada momento deve conter em si o germe do futuro, deve ser "prenhe de futuro".[2] O que se torna possível por sua estrutura dialética, baseada por sua vez na relação intersubjetiva.

A partir disso a exigência dramatúrgica pela unidade de tempo é compreensível sob uma nova luz. A descontinuidade temporal das cenas vai contra o princípio da seqüência de presentes absolutos, uma vez que toda cena possuiria sua pré-história e sua continuação(passado e futuro) fora da representação. Assim, cada cena seria relativizada. Além do mais, somente quando, na seqüência, cada cena produz a próxima (ou seja, a cena necessária ao drama), é que não se torna implícita a presença do montador. A frase (pronunciada ou não) "deixemos passar agora três anos" pressupõe o eu-épico.

Algo análogo no que se refere ao espaço fundamenta a exigência de unidade de lugar. O entorno espacial deve (assim como os elementos temporais) ser eliminado da consciência do espectador. Só assim surge uma cena absoluta, isto é, dramática. Quanto mais freqüentes são as mudanças de cena, tanto mais difícil é esse trabalho. Ademais a descontinuidade espacial (como a temporal) pressupõe o eu-épico. (Como é o caso da frase típica: "Deixemos agora os conjurados na floresta e procuremos o rei, que não desconfia de nada, em seu palácio").

Como se sabe, é sobretudo nesses dois pontos que a forma shakespeariana distingue-se daquela do classicismo francês. Mas a seqüência cênica, solta e ambientada em muitos lugares, deve certamente ser considerada em sua relação com as peças históricas, em que (cf., por exemplo, *Henrique v*) um narrador, denominado coro, apresenta ao público cada ato como capítulo de uma obra histórica popular.

No caráter absoluto do drama baseia-se também a exigência de excluir o acaso, a exigência de motivação. No drama, o contingente incide de fora. Mas, ao ser motivado, ele é fundamentado, isto é, enraíza-se no solo do próprio drama.

Enfim, a totalidade do drama é de origem dialética. Ela não se desenvolve graças à intervenção do eu-épico na obra, mas mediante a superação, sempre efetivada e sempre novamente destruída, da dialética intersubjetiva, que no diálogo se torna linguagem. Portanto, também nesse último aspecto o diálogo é o suporte do drama. Da possibilidade do diálogo depende a possibilidade do drama.

Notas

1 Para o que se segue, cf. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, ed. cit, vol. XVI, p. 479 ss.

2 Cf. as determinações do estilo dramático em E. Staiger, *Grundbegriffe der Poetik*, Zurique, 1946.

A crise do drama

Os cinco primeiros estudos tratam de Ibsen (1828-1906), Tchékhov (1860-1904), Strindberg (1849-1912), Maeterlinck (1862-1949) e Hauptmann (1862-1946), pois a busca pelo contexto de origem da peça moderna começa necessariamente por uma confrontação das obras do final do século XIX com os fenômenos do drama clássico acima apresentados.

Com isso, coloca-se a questão de saber se essa remissão não subverte o propósito da análise e conduz ao procedimento da poética sistemática e normativa, rejeitado na introdução, ficando aquém das intenções históricas do drama — especialmente considerando-se que o que se tentou descrever nas páginas precedentes como sendo o drama desenvolvido no Renascimento coincide com o conceito tradicional de drama. Isso é idêntico ao que os manuais de técnica dramática (como o de Gustav Freytag) têm ensinado e ao parâmetro pelo qual os críticos avaliaram inicialmente — e por vezes continuam a avaliar — a dramaturgia moderna. Mas o método histórico, que trata de restituir historicidade ao que se tornou norma, permitindo assim que sua forma volte a se manifestar, não é desmentido nem se torna um

Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG

método normativo ele próprio quando se aplica a imagem histórica do drama à dramaturgia da virada do século. Pois essa forma do drama não foi, por volta de 1860, apenas a norma subjetiva dos teóricos; ela representava também o estado objetivo das obras. Todo o mais existia ao seu lado e podia se contrapor a ela, ou possuía um caráter arcaico, ou se referia a uma temática muito específica. Assim, a forma "aberta" de Shakespeare, reiteradamente contraposta à forma "fechada" do classicismo, não pode ser separada das peças históricas, e por mais que a literatura alemã a tenha reaproveitado de modo válido, ela tinha a função de um afresco histórico (Por exemplo, *Götz von Berlichingen* e *A morte de Danton*).

A relação estabelecida a seguir não é, portanto, de origem normativa; ela deve tratar conceitualmente a relação histórica e objetiva. Sem dúvida, essa relação com a forma clássica do drama é diferente em cada um dos cinco dramaturgos. Em Ibsen ela não é de caráter crítico: Ibsen conquistou sua fama sobretudo por sua maestria dramatúrgica. Mas essa perfeição externa oculta uma crise interna do drama. Tchékhov adota igualmente a forma tradicional. Porém já não tem mais a firme vontade de criar a *pièce bien faite* (em que se alienava o drama clássico). Ao erigir sobre o terreno tradicional uma obra poética encantadora que, todavia, não possui um estilo independente nem garante uma unidade formal, mas antes deixa transparecer reiteradamente sua base, ele manifesta a discrepância entre a forma recebida e a forma exigida pela temática. E, se Strindberg e Maeterlinck chegam a novas formas, esse resultado é precedido por um debate com a tradição; às vezes este conflito se mostra, de maneira ainda não resolvida, no interior das obras — como que um indicador de caminho para as formas dos dramaturgos posteriores. Finalmente *Antes do nascer do sol* [*Vor*

Sonnenaufgang] e *Os tecelões* [*Die Weber*], de Hauptmann, permitem reconhecer o problema criado para o drama pela temática social.

Ibsen

O conceito de técnica analítica, por meio do qual Ibsen foi comparado a Sófocles, dificulta o acesso à problemática formal de uma obra como *Rosmersholm*. Mas, uma vez reconhecidos os contextos estéticos em que a análise de Sófocles foi utilizada e discutida na correspondência entre Goethe e Schiller, esse conceito deixa de ser obstáculo e revela-se uma chave para as últimas obras de Ibsen. Em 2 de outubro de 1797, Schiller escreve a Goethe:

> Estes dias tenho me ocupado muito na descoberta de uma matéria para a tragédia que seja do gênero de *Édipo Rei* e proporcione ao poeta as mesmas vantagens. Essas vantagens são inumeráveis, embora não mencione senão uma: que a ação mais compósita, embora atue contra a forma trágica, pode não obstante servir de base, desde que essa ação já tenha ocorrido e, portanto, recaia fora da tragédia. Acresce que o acontecido, sendo inalterável, é por sua natureza muito mais terrível, e o temor de que algo possa *ter acontecido* afeta a alma de maneira bem diferente do temor de que algo possa vir a acontecer. O *Édipo* é, por assim dizer, apenas uma análise trágica. Tudo já está lá e é só desenrolado. Isso pode acontecer na ação mais simples e em um lapso muito breve, por mais que os dados sejam complicados e dependam das circunstâncias. Quantas vantagens o poeta não tira daí! Mas temo que o *Édipo* seja seu próprio gênero e não haja uma segunda espécie...

Meio ano antes (em 22 de abril de 1797), Goethe havia escrito a Schiller que a exposição dá muito o que fazer ao autor dramático, "porque se exige dele um avanço eterno, e eu diria que a melhor matéria dramática é aquela em que a exposição já faz parte do desenvolvimento". Ao que Schiller responde, em 25 de abril, dizendo que *Édipo Rei* se aproximaria surpreendentemente desse ideal.

O ponto de partida dessa reflexão é a forma *a priori* do drama. A técnica analítica é mobilizada para possibilitar a inserção da exposição no movimento dramático, retirando-lhe o seu efeito epicizante, ou para ensejar a escolha das ações "mais compósitas", estas que de início não se prestam absolutamente à forma dramática.

Mas algo diferente se passa no *Édipo* de Sófocles. A trilogia precedente de Ésquilo, que não se conservou, contava o destino do rei tebano em forma cronológica. Sófocles pôde renunciar à apresentação épica de acontecimentos tão distantes entre si porque se interessava menos pelos próprios acontecimentos e mais exclusivamente por sua tragicidade. Porém esta não está vinculada a particularidades e se destaca do decurso do tempo. A dialética trágica de visão e cegueira, o fato de que alguém se torne cego por seu autoconhecimento, por seus olhos, que ele tinha "em demasia",[1] essa peripécia, no sentido aristotélico *e* hegeliano, precisava apenas de um *único* ato de reconhecimento, de *agnagnorisis*,[2] para se transformar em realidade dramática. Os espectadores atenienses conheciam o mito, não era necessário que lhes fosse apresentado. O único a quem resta conhecê-lo é o próprio Édipo — e *ele* só o pôde no fim, depois de o mito ter sido sua vida. Desse modo, a exposição torna-se supérflua, e a análise, a própria ação. O Édipo que vê e, não obstante, é cego forma como que o centro vazio de um mundo que está ciente de seu destino, cujos mensageiros conquistam gradualmente

seu íntimo para preenchê-lo com sua horrível verdade. Mas a verdade não faz parte do passado; não é o passado, mas sim o presente que se desvela. Pois Édipo *é* o assassino de seu pai, o cônjuge de sua mãe, o irmão de seus filhos. Ele *é* "a chaga desse país"[3] e deve bastar saber o que foi para se poder conhecer o que é. Por esse motivo, a ação de *Édipo Rei*, embora preceda de fato a tragédia, está contida em seu presente. Assim, a técnica analítica é exigida em Sófocles pela própria matéria, e isso não com vista a uma forma dramática preestabelecida, mas para que sua tragicidade se mostre na pureza e na densidade máxima.

A diferença entre a estrutura dramática de Ibsen e a de Sófocles leva ao verdadeiro problema formal que manifesta a crise histórica do próprio drama. Não carece de nenhuma prova o fato de que a técnica analítica não é em Ibsen um fenômeno isolado, mas antes *o* modo de construção de suas peças modernas; basta recordar as mais importantes: *Casa de bonecas*, *Pilares da sociedade*, *Espectros*, *A dama do mar*, *Rosmersholm*, *O pato selvagem*, *Solness, o construtor*, *John Gabriel Borkman*, *Quando despertamos entre os mortos*.

John Gabriel Borkman (1896) "se passa em uma noite de inverno, na propriedade dos Rentheim, perto da capital". No "grande salão de gala" da casa, vive há oito anos, em solidão quase total, John Gabriel Borkman, "ex-diretor de banco". A sala de baixo pertence à sua mulher, Gunhild. Eles vivem na mesma casa, sem jamais se encontrarem. Ella Rentheim, irmã de Gunhild, a proprietária da casa de campo, mora alhures. Ela só aparece uma vez ao ano, para encontrar o administrador: nessas ocasiões ela jamais conversa com Gunhild e Borkman.

Na noite de inverno em que se desenrola a peça ocorre o encontro das três personagens, afetadas pelo seu passado e, no entanto, tornadas profundamente estranhas umas às outras. No primeiro ato, Ella

e Gunhild se deparam: "Sim, Gunhild, já se foram oito anos desde que nos vimos pela última vez".[4] O segundo traz o diálogo entre Ella e Borkman: "Faz muito tempo desde que nós dois estivemos frente a frente, olho no olho, Borkman".[5] E no terceiro ato encontram-se John Gabriel e sua mulher: "A última vez que estivemos face a face... foi no tribunal. Quando fui chamada a depor".[6]

Esses diálogos, ocasionados pelo desejo de Ella, gravemente adoecida, de retomar para si o filho de Borkman, por tantos anos seu filho adotivo, a fim de não morrer só, revelam o passado das três personagens.

Borkman amava Ella, mas desposou sua irmã, Gunhild. Denunciado por seu amigo, o advogado Hinkel, ele passa oito anos na prisão por desviar fundos bancários. Depois de libertado, Borkman se retira para o salão da casa de campo, adquirido para ele e sua mulher por Ella, cuja fortuna foi a única que ele não lesou no banco. Durante esse tempo seu filho foi criado por Ella. Ele só retorna à sua mãe quase um adulto.

Estes são os acontecimentos. Mas eles não são relatados em função deles mesmos. É essencial o que está "atrás" deles e "entre" eles: os motivos e o tempo.

"Mas, quando te encarregaste espontaneamente de criar Erhard em meu lugar... Qual era a tua intenção?" — pergunta a senhora Borkman à sua irmã.[7]

"Eu já me perguntei muitas vezes... por que poupaste tudo o que me pertencia... e apenas isso?" — pergunta Ella a seu cunhado.[8]

E assim se revela a verdadeira relação entre Ella e Borkman, Borkman e sua esposa, Ella e Erhard.

Borkman renunciou à sua amada, Ella, a fim de obter, para sua carreira no banco, o apoio do advogado Hinkel, que também procurava seduzi-la. Em vez de Ella, ele toma Gunhild como esposa, sem que a

ame. Desesperada, Ella rejeita Hinkel; este vê nisso uma influência de Borkman, e dele se vinga através da denúncia. Ella, cuja vida fora destruída pela infidelidade de Borkman, passa a amar apenas um homem no mundo: Erhard, o filho *dele*. Ela o educa para ser seu filho. No entanto, já crescido, sua mãe o retoma. Ella, cuja doença fatal se origina do "trauma psíquico" causado pela infidelidade de Borkman, gostaria de tê-lo de volta pelos últimos meses de sua vida. Porém Erhard abandona sua mãe e sua tia pela mulher que ama.

Esses são os motivos. Na noite de inverno eles são retirados dos escombros das almas das três personagens e colocados sob a luz da ribalta. Mas o essencial ainda não foi dito. Quando Borkman, Gunhild e Ella falam do passado, não são os acontecimentos particulares nem sua motivação que vêm em primeiro plano, mas o próprio tempo matizado por eles: "Mas eu hei de tirar satisfação... Satisfação pela ruína de toda a minha vida!" — diz a senhora Borkman.[9]

Quando Ella lhe diz que soubera que ela e o marido viviam na mesma casa sem ver um ao outro, sua irmã comenta:

> Sim... é assim que temos feito, Ella. Ininterruptamente, desde que eles o libertaram e me enviaram para a casa. Por todos esses oitos anos.[10]

E quando Ella e Borkman se encontram:

> *Ella* › Faz muito tempo desde que nós dois estivemos frente a frente, olhos nos olhos, Borkman.
> *Borkman* › *(sombrio)* Sim, muito, muito tempo. Coisas atrozes nos separam daquele último momento.
> *Ella* › Toda uma vida. Toda uma vida perdida.[11]

E um pouco mais tarde:

> Desde o instante em que tua imagem começou a apagar-se em mim, eu tenho vivido como se estivesse sob um eclipse. Em todos esses anos me repugnava mais e mais o amor por uma criatura viva, até que se tornou definitivamente impossível.[12]

E no terceiro ato, quando a senhora Borkman diz ao marido que refletiu mais do que o necessário sobre suas histórias obscuras, ele comenta:

> Eu também. Durante os cinco intermináveis anos na cela — e em outros lugares — eu tive tempo para isso. E nos oito anos lá em cima eu tive ainda mais tempo. Reprisei o processo inteiro, examinei-o novamente, perante mim mesmo. E repetidas vezes voltei a reprisá-lo... No salão lá em cima, andando pra lá e pra cá, examinando cada um dos meus atos, virava e revirava página por página...[13] Lá em cima, andando em círculos, eu desperdicei oito anos preciosos de minha vida.[14]

No último ato, na praça em frente da casa:

> Está mais que na hora de voltar a me habituar ao ar livre... Quase três anos de detenção preventiva, cinco anos na prisão, oito anos lá em cima, no salão.[15]

Mas ele já não poderá mais se habituar ao ar livre. A fuga da prisão do passado não o conduz à vida, mas à morte. E Gunhild e Ella, perdendo nessa noite o homem e o filho que ambas amaram, dão-se as mãos — como duas "sombras sobre o homem morto".

Diferentemente do *Édipo* de Sófocles, o passado não está em função do presente; ao contrário, este é apenas pretexto para a evocação do passado. O acento não recai no destino de Ella nem na morte de Borkman. Tampouco num acontecimento particular do passado: como a renúncia de Borkman a Ella ou a vingança do advogado; ou seja, o tema não é nada do que passou, mas o próprio passado: os "longos anos" tantas vezes mencionados e a "vida totalmente arruinada, perdida". Mas isso tudo escapa ao presente dramático. Pois só pode ser presentificado, no sentido da atualização dramática, um fragmento do tempo, não o próprio tempo. No drama não pode haver senão um relato sobre o tempo, ao passo que sua representação direta é unicamente possível em uma forma de arte que o assume "na série de seus princípios constitutivos". Essa forma é — como mostrou G. Lukács[16] — o romance.

> No drama (e na epopéia), o que passou não existe ou é completamente presente. Como essas formas não conhecem o curso do tempo, não há nelas nenhuma diferença qualitativa na vivência do que é passado e do que é presente; o tempo não possui o poder de gerar mudanças, nada é em seu significado fortalecido ou enfraquecido por ele.[17]

Na análise do *Édipo*, o passado torna-se presente:

> Esse é o sentido formal das cenas típicas, mostradas por Aristóteles, de revelações e reconhecimentos: alguma coisa é pragmaticamente desconhecida aos heróis do drama; ela entra então no seu horizonte, e eles devem agir no novo mundo de modo diferente do que gostariam. Mas a força do que se acrescenta de novo não é empalidecida por uma perspectiva temporal; é totalmente similar e equivalente ao presente.[18]

Desse modo se esclarece uma outra diferença. A verdade do *Édipo Rei* é de natureza objetiva. Ela faz parte do mundo: somente Édipo vive na ignorância, e seu caminho para a verdade constitui a ação trágica. Em Ibsen, ao contrário, a verdade é a da interioridade. É nela que se baseiam os motivos das decisões manifestadas, é nela que se oculta o efeito traumático das decisões, sobrevivendo a toda modificação externa. A par do presente temporal, a temática de Ibsen carece, mesmo nesse sentido tópico, daquele presente requerido pelo drama. Embora ela provenha da relação intersubjetiva, vive somente, como reflexo dessa relação, no íntimo dos seres humanos solitários e alienados uns dos outros.

Isso significa que sua representação dramática direta é absolutamente impossível. E ela requer a técnica analítica não só para obter uma maior densidade. Sendo na essência matéria de romance, ela só pode ganhar o palco graças a essa técnica. Mas mesmo assim ela permanece em última instância estranha a ele. Por mais que esteja atada a uma ação presente (no duplo sentido do termo), ela continua exilada no passado e na interioridade. Esse é o problema da forma dramática em Ibsen.[19]

Visto que seu ponto de partida foi épico, ele precisou atingir aquela maestria incomparável na construção dramática. Uma vez que ele a atingiu, a base épica tornou-se invisível. A dupla tarefa do dramaturgo, dar presença e função a seu material, tornou-se para Ibsen uma necessidade implacável — e, no entanto, nunca pôde ser satisfeita inteiramente.

A serviço da presentificação há vários expedientes que, tomados em si mesmos, costumam causar estranheza. Por exemplo, a técnica do *Leitmotiv*. Ela não deve, como alhures, mostrar a persistência do mesmo na mudança ou instituir vínculos transversais. Nos *Leitmotiven* de Ibsen o passado sobrevive; ao serem mencionados, ele é evocado. Como o riacho do moinho em *Rosmersholm*, que torna o suicídio de

Beate Rosmer um presente eterno. Nos acontecimentos simbólicos o passado coincide com o presente, como o tinido dos cálices no quarto contíguo em *Espectros*. E mesmo o motivo da hereditariedade não é tanto para dar corpo ao renascimento do antigo destino, mas muito mais para presentificar o passado: a conduta do camarista Alving reaparece na doença de seu filho. Só por essa via analítica é possível, se não a representação do próprio tempo, isto é, a vida da senhora Alving ao lado desse homem, pelo menos sua fixação como lapso de tempo, como diferença entre gerações.

E a funcionalização dramática, que geralmente está voltada à elaboração da estrutura causal e final de uma ação unitária, tem de lançar pontes sobre o abismo existente entre o presente e um passado que escapa à presentificação. Raramente Ibsen conseguiu que a ação presente estivesse à altura temática da ação evocada, que se unisse com ela sem solução de continuidade. Também sob esse aspecto *Rosmersholm* parece ser sua obra-prima. O tema político da ordem do dia e o tema interno do passado, que na ilha dos Rosmer não é banido para os abismos das almas, mas vive ainda na casa inteira, mal se separam. Antes, aquele possibilita que este persista na penumbra, de acordo com sua natureza. Eles se unificam perfeitamente na figura do reitor Kroll, ao mesmo tempo irmão da mulher de Rosmer, que foi impelida ao suicídio, e seu adversário político. Mas ainda aqui Ibsen não consegue motivar a contento o final a partir do passado e demonstrar assim sua necessidade: a tragicidade do Édipo cego conduzido ao palácio é negada a Rosmer e Rebekka West quando, procurados pela mulher morta, mergulham no riacho do moinho.

Sem dúvida, revela-se aí a distância que de modo geral o mundo burguês mantém em relação à ruína trágica. Sua tragicidade imanente

não reside na morte, mas na própria vida.[20] Dessa vida diz Rilke (em referência direta a Ibsen) que ela "escorreu para dentro de nós (...), retirando-se para o íntimo, tão profundamente que mal havia ainda suposições a seu respeito".[21] E cabe ainda a frase de Balzac: "*Nous mourrons tous inconnus*".[22] A obra de Ibsen encontra-se inteira sob esse signo. Mas, quando empreendeu o desvelamento dramático da vida oculta, querendo realizá-lo por meio das próprias *dramatis personae*, ele a destruiu. Os homens de Ibsen só podiam viver sepultados em si mesmos, alimentando-se da "mentira da vida". O fato de ele não se ter tornado seu romancista, de não os ter deixado em sua própria vida, mas tê-los obrigado a falar abertamente, acabou por matá-los. Assim, nas épocas hostis ao drama, o dramaturgo torna-se o assassino de suas próprias criaturas.

Tchékhov

Nos dramas de Tchékhov os homens vivem sob o signo da renúncia. A renúncia ao presente e à comunicação: a renúncia à felicidade em um encontro real. Essa resignação, em que a nostalgia e a ironia se vinculam para evitar atitudes extremadas, determina também a forma e o lugar de Tchékhov na história do desenvolvimento da dramaturgia moderna.

A renúncia ao presente é a vida na lembrança e na utopia, a renúncia ao encontro é a solidão. *Três irmãs* — talvez o mais perfeito dos dramas de Tchékhov — representa exclusivamente seres solitários, ébrios de lembranças, sonhadores do futuro. Seu presente é pressionado pelo passado e pelo futuro, é um entretempo, tempo de estar exposto, no qual o retorno à pátria perdida é a única meta. O tema — em torno do

qual gira, aliás, toda a poesia romântica — concretiza-se para as *Três irmãs* no mundo burguês da virada do século desse modo: Olga, Mascha e Irina, as três irmãs Prosorov, vivem com seu irmão Andrei Sergeievitch há onze anos em uma grande cidade de guarnição no oeste da Rússia. Haviam deixado sua cidade natal, Moscou, junto com seu pai, que assumira a liderança de uma brigada. A peça começa um ano após a morte do pai. A estada na província havia perdido o sentido; a lembrança dos tempos em Moscou inunda o tédio da vida diária e se intensifica num único grito de desespero: "Para Moscou!".[23] A expectativa desse retorno ao passado, que deve ser ao mesmo tempo o grande futuro, supre a vida dos irmãos Prosorov. Eles são rodeados pelos oficiais da guarnição, consumidos pela mesma fadiga, pela mesma nostalgia. Mas em um deles o momento futuro, para o qual convergem os objetivos precisos dos irmãos, dilata-se e converte-se em utopia. Alexander Ignatievitch Verchinin diz:

> Em dois ou três anos a vida sobre a terra será incomparavelmente mais bela e magnífica. O homem carece de uma vida assim, e, se ela não se realizou até agora, ele deve ao menos pressenti-la, deve ansiá-la, sonhá-la e se preparar para ela....[24]

E mais tarde:

> Sou da opinião de que pouco a pouco se efetuará nas coisas terrenas uma transformação, e até mesmo de que ela já se efetua agora, ante nossos olhos. Em dois ou três anos, talvez ainda em mil anos — não importa quanto tempo — terá início uma nova vida na terra, uma vida feliz. Certamente já não teremos um quinhão dessa vida, mas

> vivemos, trabalhamos e sofremos agora por mor dessa vida futura, criaremos essa vida, e nisso se baseia a finalidade de nossa existência e, se quiserdes, a nossa felicidade.[25]
>
> Não há felicidade para nós, não pode haver e não haverá... Só podemos trabalhar e trabalhar, mas a felicidade será apenas de nossos netos. Mas, se não devo ser feliz, que o sejam ao menos meus netos, ou os netos de meus netos.[26]

Mais ainda do que essa orientação utópica, é o peso do passado e a insatisfação com o presente que isolam os homens. Eles todos refletem sobre sua própria vida, perdem-se em suas lembranças e se torturam analisando o tédio. Na família Prosorov e no seu círculo de conhecidos cada um tem o seu próprio problema, a que é reiteradamente relançado em meio da sociedade e que o separa, desse modo, de seus próximos. Andrei remói a discrepância entre a sonhada cátedra de professor em Moscou e sua posição efetiva como secretário de administração na província. Macha vive desde os seus dezessete anos em um casamento infeliz. Olga sente-se "esgotada, como se suas forças escoassem gota por gota desde que se empregou na escola".[27] E Irina, que mergulhou no trabalho para livrar-se do descontentamento e da tristeza,[28] confessa:

> Tenho vinte e quatro anos, já trabalho há tanto tempo e o que foi que consegui? Minha mente está como que ressecada, estou abatida, magra e envelhecida, e nada, nem uma mínima satisfação encontrei no meu trabalho. O tempo voa tão rápido e sinto-me cada vez mais distante da vida verdadeira e realmente bela — como se me afundasse em um abismo. Estou desesperada, e me é incompreensível por que continuo a viver, por que não cometi ainda o suicídio.[29]

Coloca-se a questão de saber como o tema da recusa à vida presente em favor da lembrança e da nostalgia, como essa análise perene do próprio destino permite ainda aquela forma dramática em que se cristalizou outrora a adesão renascentista ao aqui e agora, à relação intersubjetiva. A recusa à ação e ao diálogo — as duas mais importantes categorias formais do drama —, a recusa, portanto, à própria forma dramática parece corresponder necessariamente à dupla renúncia que caracteriza as personagens de Tchékhov.

Porém essa recusa é constatada apenas como uma tendência. Assim como os heróis dos dramas tchekhovianos, apesar de sua ausência psíquica, continuam a viver em sociedade e não tiram da solidão e da nostalgia as últimas conseqüências, persistindo em um ponto flutuante entre o mundo e o eu, o agora e o outrora, tampouco a forma dos dramas renuncia de todo às categorias de que carece enquanto forma dramática. Ela as conserva como acessórios desprovidos de ênfase a permitir que a temática verdadeira tome forma em algo negativo, como se desviando dela.

Assim, a peça *Três irmãs* mostra rudimentos da ação tradicional. O primeiro ato, a exposição, desenrola-se no dia onomástico do santo de Irina; o segundo tira partido das mudanças de entretempo: o casamento de Andrei e o nascimento de seu filho; o terceiro se passa à noite, enquanto se alastra um incêndio pelas vizinhanças; o quarto, por fim, é marcado por um duelo em que morre o prometido de Irina, no dia em que o regimento se retira, enquanto os Prosorov cedem por completo ao tédio da vida provinciana. Essa justaposição dos momentos da ação, sem nexos precisos, e sua articulação em quatro atos, desde sempre reconhecida como pobre em tensão, bastam para revelar a posição que lhes cabe no todo da forma: sem significado real, elas são inseridas para

conferir à temática um pouco de movimento que possibilite o diálogo.

Mas mesmo o diálogo não tem peso algum; é, por assim dizer, a cor pálida de fundo do qual se destacam os monólogos debruados de réplicas, como manchas coloridas em que se condensa o sentido do todo. E das auto-análises resignadas, que quase todas as personagens expressam uma a uma, vive a obra, escrita em função delas.

Não são monólogos no sentido tradicional do termo. Em sua origem não se encontra a situação, mas a temática. O monólogo dramático (como explicou G. Lukács)[30] não formula nada que se subtraia em princípio à comunicação. "Hamlet oculta por razões práticas seu estado de espírito perante as pessoas da corte; talvez justamente porque estas compreendem muito bem que ele deseja vingar seu pai, que ele tem de vingá-lo".[31] É diferente aqui. As palavras são pronunciadas em sociedade, não no isolamento. Mas elas mesmas isolam o que expressam. Quase imperceptivelmente, o diálogo inessencial transita desse modo para os solilóquios essenciais. Não constituem monólogos isolados, embutidos em uma obra dialógica; antes, a obra como um todo abandona neles o elemento dramático e se torna lírica. Pois na lírica a linguagem possui uma evidência maior que no drama; ela é, por assim dizer, mais formal. A fala no drama expressa sempre, além do conteúdo das palavras, o fato de que é fala. Quando não há mais nada a dizer, quando algo não pode ser dito, o drama emudece. Mas na lírica mesmo o silêncio se torna linguagem. Sem dúvida, nela as palavras já não "caem", mas são expressas com uma evidência que constitui a essência do lírico.

A linguagem tchekhoviana deve seu encanto a essa passagem constante da conversação à lírica da solidão. Ela é possibilitada talvez pela grande expansividade dos homens russos e pela lírica imanente

de sua língua. Aqui a solidão já não é enrijecimento. O que o Ocidente talvez só conheça na ebriedade — a participação na solidão do outro, a absorção da solidão individual na solidão coletiva que se forma — parece estar já contido como possibilidade na essência do homem russo e de sua língua.

Por isso o monólogo dos dramas tchekhovianos pode ser inerente ao próprio diálogo, por isso o diálogo quase nunca se torna um problema, e sua contradição interna, a contradição entre a temática monológica e a expressão dialógica não leva à explosão da forma dramática.

Apenas para Andrei, o irmão das três irmãs, está fechada essa possibilidade de expressão. Sua solidão força-o ao silêncio, e por isso ele evita a sociedade;[32] ele só pode falar quando sabe que não será compreendido.

Tchékhov dá forma a isso introduzindo Ferapont, um funcionário meio surdo da admnistração provincial:

> *Andrei* › Boa noite, amigo velho. O que é que há?
> *Ferapont* › O presidente envia este livro aqui e as atas... *(Entrega-lhe o livro e a papelada)*
> *Andrei* › Obrigado. Está tudo certo. Mas diga-me, por que chegaste tão tarde? Já se passaram oito horas!
> *Ferapont* › Como?
> *Andrei* › *(mais alto)* Eu perguntei por que chegaste tão tarde.
> *Ferapont* › Ah, sim! Então... eu já estava aqui quando ainda era claro, mas não me deixaram entrar. (...) *(Crê que Andrei lhe pergunta algo)* Como?
> *Andrei* › Nada. *(Folheia o livro)* Amanhã é sexta-feira e não haverá seção, mas mesmo assim eu virei... Terei ao menos o que fazer... Em

Biblioteca da
Escola de Belas Artes da UFMG

casa é entediante... *(Pausa)* Sim, meu velho. Como as coisas mudam! Como a vida nos engana! Por tédio eu fui hoje atrás desse livro, um velho curso de lições universitárias... e eu tinha que rir... Oh, Deus meu! Sou secretário na administração da província, cujo presidente é o senhor Protopopov! Sou secretário e a posição máxima a que posso chegar é a de um membro do conselho administrativo! Eu, que sonho todas as noites que sou professor da Universidade de Moscou, um erudito famoso de que se orgulha a pátria!

Ferapont › Não compreendo... É que sou ruim de ouvido.

Andrei › Se não fosses surdo, eu provavelmente não estaria lhe falando assim. Eu preciso falar com alguém. Minha mulher não me entende, e temo que minhas irmãs venham a se divertir às minhas custas... Eu não gosto de beber, mas estaria logo cedo, se estivesse agora em Moscou, no Testov ou em algum outro restaurante simpático... Sim, meu caro!

Ferapont › Em Moscou... Outro dia um senhor contou de Moscou lá na secretaria uma história toda maluca! Dois comerciantes comeram panquecas, e um deles, que havia engolido quarenta, acabou morrendo. Quarenta ou cinqüenta, não me lembro bem, mas foi por aí.

Andrei › Em Moscou tu ficas sentado em um restaurante, em um salão gigantesco, não conheces ninguém e ninguém te conhece, mas tu te sentes em casa... E aqui tu conheces todo mundo, todos te conhecem e tu és um estrangeiro... estrangeiro e solitário.

Ferapont › Como? *(Pausa)* E o mesmo senhor contou também — bom, pode ser que estivesse mentido — mas disse que estenderam um cabo através da cidade inteira de Moscou...[33]

O que aparece aqui como diálogo, com o apoio do motivo da mouquidão, é no fundo um monólogo desesperado de Andrei, que tem como contraponto o discurso igualmente monológico de Ferapont. Enquanto na fala sobre o mesmo objeto se mostra comumente a possibilidade de um entendimento genuíno, aqui se expressa sua impossibilidade. A impressão de divergência é tanto mais forte quando ela simula uma convergência como pano de fundo. O monólogo de Andrei não resulta do diálogo, antes se desenvolve por meio de sua negação. A expressividade desse "diálogo de surdos" se baseia no contraste doloroso e paródico com o verdadeiro diálogo, que ele relega assim para a utopia. Mas isso coloca em questão a própria forma dramática.

Uma vez que a supressão do entendimento é em *Três irmãs* tematicamente motivada (a surdez de Ferapont), um retorno ao dialogismo é ainda possível. As aparições de Ferapont permanecem episódicas. Mas todo tema cujo conteúdo é mais geral e mais importante que o motivo que o representa aspira a precipitar em forma. E a retirada formal do diálogo conduz necessariamente ao épico. É por isso que o surdo de Tchékhov aponta para o futuro.

Strindberg

Com Strindberg se inicia o que mais tarde levará o nome de "dramaturgia do eu" e definirá por décadas o quadro da literatura dramática. Na obra de Strindberg, o solo em que ela se enraíza é a autobiografia. O que se mostra não apenas nas relações temáticas. Em Strindberg, com seu projeto da literatura do porvir, a própria teoria do "drama subjetivo" parece coincidir com a teoria do romance psicológico (com a história da

evolução da própria alma). O que ele declarou em uma entrevista a respeito do primeiro volume de sua biografia (*O filho de uma criada*) revela ao mesmo tempo as razões de fundo do novo estilo dramático, de cujos começos *O pai* já dava testemunho um ano mais tarde (1887). Ele disse:

> Creio que a descrição integral da vida de um homem é mais veraz e reveladora que a da vida de uma família inteira. Como saber o que sucede no cérebro dos outros, como conhecer os motivos encobertos do ato de um outro, como saber o que este e aquele disseram em um momento de confidência? Sim, construindo hipóteses. Mas a ciência do homem foi até agora pouco fomentada por aqueles autores que tentaram com seus parcos conhecimentos de psicologia projetar a vida psíquica, que na realidade continua oculta. Só se conhece uma vida, a sua própria...[34]

Seria natural ver nessas frases do ano de 1886 simplesmente a renúncia de Strindberg ao elemento dramático. Mas elas constituem a condição de uma evolução em cujo começo se encontra *O pai* (1887), no centro, *Rumo a Damasco* (1898-1901) e *Sonho* (1901), e no fim, *A grande estrada* (1909). No entanto saber até que ponto essa evolução se afasta de fato do drama é o problema central do estudo de Strindberg.

A primeira obra, *O pai*, procurou vincular o estilo subjetivo ao naturalista. O que teve por conseqüência que nenhum dos dois pôde ser totalmente realizado. Pois as intenções da dramaturgia naturalista e da subjetiva eram inteiramente opostas entre si. O naturalismo, por mais que tenha se portado de modo revolucionário e tenha querido sê-lo inclusive no estilo e na "visão de mundo", tomou na dramaturgia uma direção conservadora. No fundo importava-lhe preservar a

forma do drama tradicional. Atrás de sua intenção revolucionária de realizar o drama em um novo plano estilístico, encontrava-se — como ainda será mostrado — a idéia conservadora de levá-lo a salvo da ameaça da história intelectual para o domínio de um espírito não atingido ainda por essa evolução, por assim dizer arcaico e, no entanto, contemporâneo.

À primeira vista, *O pai* parece ser um drama de família, como o de inúmeras obras da época. O pai e a mãe lutam pela educação de sua filha: conflito de princípios, luta entre os sexos. Mas não é preciso ter em mente as frases de Strindberg há pouco citadas para reconhecer que a obra não consiste na representação direta, isto é, dramática, dessa relação envenenada e de sua história, senão que é projetada unicamente do ponto de vista de sua personagem-título e se desenrola mediada por sua subjetividade. O esquema — o pai no centro e em torno dele as mulheres: Laura, a ama, a sogra e enfim a filha, que constituem como que as paredes do inferno feminino em que ele julga estar — oferece apenas uma primeira indicação dessa projeção e mediação. Mais importante é reconhecer que a luta de sua mulher contra ele só alcança de modo geral a realização "dramática" como reflexo em sua consciência, que os traços principais do protagonista são definidos por ele mesmo. A arma mais importante de sua esposa, a dúvida quanto à paternidade, lhe é dada por ele mesmo, e sua psicose é testemunhada por uma de suas próprias cartas, na qual escreve que teme por sua razão.[35] As palavras de sua esposa na última cena do segundo ato, que o levam a lançar contra ela a luminária acesa — "Agora cumpriste teu destino infelizmente necessário de pai e provisor. Já não és mais necessário e deves partir" —, só são plausíveis como projeção dos pensamentos que o próprio capitão suspeita ocorrerem a sua mulher. Se o

naturalismo no diálogo significa a reprodução exata de uma conversa tal como ela se poderia dar na realidade, então a primeira obra "naturalista" de Strindberg está tão distante dele quanto a *tragédie classique*. A distinção está no *principium stilisationis*: no classicismo ele se baseia em um ideal de linguagem objetiva, em Strindberg ele é definido pela perspectiva subjetiva. E a ruína do capitão, que Laura prepara com a camisa-de-força, é metamorfoseado, por assim dizer, em processo psíquico interno por meio da associação com a infância, por meio de sua identificação mágica e psicanalítica com as reminiscências contidas nas palavras da ama, enquanto esta o veste com a camisa.

Esse deslocamento torna sem sentido inclusive a exigência das três unidades, ainda estritamente observada em *O pai*. Pois sua função no drama genuíno consiste[36] em destacar, da estática do mundo interno e externo, permanentes em si mesmos, o curso puramente dialético e dinâmico dos eventos, criando assim o espaço absoluto exigido pela reprodução exclusiva do fato intersubjetivo. Mas aqui a obra baseia-se não na unidade da ação, mas na do ego de sua personagem principal. A unidade da ação torna-se inessencial, se não até mesmo um obstáculo para a representação do desenvolvimento psíquico. A continuidade sem lacunas da ação não representa nenhuma necessidade, nem a unidade de tempo e a de lugar são correlatas da unidade do eu. É o que se prova nas poucas cenas em que o capitão não se encontra sobre o palco. Não é perceptível por que o espectador, que vê a realidade dessa família unicamente com os olhos do pai, não pode segui-lo em sua andada noturna e não é encarcerado junto com ele. De qualquer modo, também essas cenas são dominadas pelo capitão; ele está presente nelas como o único tema dos seus diálogos. Só indiretamente elas dão espaço à intriga de Laura, e no primeiro plano se encontra a ima-

gem dele, tal como ela a pinta para seu irmão e o médico. E, quando vem a saber dos planos de sua irmã de internar o capitão e de colocá-lo sob tutela, o pastor chega a ser o porta-voz de seu cunhado, a quem até então considerava "uma erva daninha em nossa lavoura"[37] por causa de seu livre-pensamento:

> Como és forte, Laura! Incrivelmente forte! Como uma raposa presa na trápola, tu preferes trincar a própria perna a te deixar pegar! Como um ladrão profissional: nenhum cúmplice, nem mesmo a tua própria consciência! Olha-te no espelho! Ah, tu não o ousas! (...) Deixa-me ver tuas mãos! Nenhuma mancha de sangue que a traia, nenhum sinal do pérfido veneno! Um pequeno assassinato inocente que não se apanha com a lei, um crime inconsciente. Inconsciente? Eis aí uma bela invenção![38]

E, no fim, voltando dessa fala de defesa para o seu próprio discurso:

> Como homem, eu ficaria contente de te ver no cadafalso! Como irmão e sacerdote... meus cumprimentos!".[39]

Já nessas últimas frases é o capitão quem continua a falar. Esses poucos pontos, que dão testemunho de como a configuração dramática dos papéis e as três unidades se tornam problemáticas, permitem entender por que a partir de *O pai* as intenções naturalistas e as autobiográficas de Strindberg se separam no âmbito do drama. *Senhorita Julia*, criada um ano mais tarde e não concebida de maneira perspectivista, torna-se uma das peças mais famosas do naturalismo em geral, e o ensaio de Strindberg sobre ela, uma espécie de manifesto naturalista.

Em contrapartida, sua tentativa de colocar o ego de um indivíduo e principalmente o seu próprio no centro da obra distancia-se cada vez mais da construção tradicional do drama (à qual *Senhorita Julia* permanece ainda totalmente vinculada). Antes de tudo, apresenta-se o experimento monodramático, tal como o exposto pela peça de um só ato *A mais forte*, o que parece estar inteiramente de acordo com a frase "Só se conhece *uma* vida, a sua própria". Mas resta observar que o único papel dessa obra não é uma figura autobiográfica de Strindberg. Isso encontra uma explicação se se reconhece que a dramaturgia subjetiva corresponde menos à idéia de que só seria possível projetar a própria vida psíquica, já que apenas esta seria acessível, do que à intenção prévia de conferir realidade dramática à vida psíquica, a essa vida essencialmente oculta. O drama, a forma literária por excelência da abertura e franqueza dialógicas, recebe a tarefa de representar acontecimentos psíquicos ocultos. Ele a resolve ao se concentrar em seu personagem central, seja se restringindo a ele de modo geral (monodrama), seja apreendendo os outros a partir de sua perspectiva (dramaturgia do eu), com o que, no entanto, deixa de ser drama.

Mas a peça de um só ato *A mais forte* (1888-1889) é menos reveladora da via dramática de Strindberg do que da problemática interna da técnica analítica moderna em geral. Desse modo, é preciso vê-la em relação com Ibsen. Pois nesse monodrama de seis páginas há algo como o núcleo de uma peça de três ou quatro atos de Ibsen. A ação secundária do presente, que serve de suporte para a análise da ação primária, resume-se a este núcleo: "Senhora X, atriz, casada" encontra na noite de Natal, na esquina de um café para damas, a "senhorita Y, atriz, solteira". E o que em Ibsen se entrelaça dramaticamente de modo magistral, ainda que problemático, com os acontecimentos atuais —

os reflexos internos e a reminiscência do passado — é representado aqui de forma épico-lírica em um grande monólogo da senhora. É possível reconhecer indiretamente aí não somente o quanto era antidramático o assunto de Ibsen, mas também o preço que ele teve de pagar por se ater à forma dramática. Pois na densidade e na pureza dos monólogos de Strindberg o oculto e o reprimido têm um efeito inigualavelmente mais forte do que em seus diálogos, e sua revelação não possui nada do "ato de violência sem exemplo" que Rilke viu na obra de Ibsen.[40] Longe de ser mero relato, essa narrativa na primeira pessoa chega a conter duas peripécias que não se poderia imaginar "mais dramáticas", mesmo se, devido à sua pura interioridade, escapassem ao diálogo e, portanto, ao drama.

Após uma interrupção de cinco anos em seu trabalho literário, Strindberg encontra em 1898, com *Rumo a Damasco*, sua forma mais pessoal, o "drama de estação" [*Stationendrama*]. Quatorze pequenas obras do período entre 1887 e 1892 e a longa pausa entre 1893 e 1897 separam-na de sua obra maior, *O pai*. As peças de um só ato dessa época (onze ao todo, incluindo *A mais forte*) deixam em segundo plano os problemas da ação dramática e da configuração dos papéis que transpareceram em *O pai*. Elas não os resolvem, mas dão testemunho deles indiretamente ao tentar evitá-los.

Em contrapartida, a "técnica da estação" é capaz de corresponder formalmente às intenções temáticas da dramaturgia subjetiva, em parte reveladas em *O pai*, superando assim as contradições que provocavam no âmago da forma dramática. Ao dramaturgo da subjetividade importa em primeiro lugar isolar e intensificar seu personagem central, que na maioria das vezes incorpora o próprio autor. A forma dramática, cujo princípio é alcançar sempre de novo o equilíbrio do jogo

intersubjetivo, não pode satisfazê-lo sem que ela desabe. No "drama de estação", o herói, cuja evolução se descreve, é distinguido com máxima clareza das personagens que encontra nas estações de seu caminho. Elas só aparecem na medida em que encontram com o protagonista, na perspectiva dele e em relação com ele. E, uma vez que a base do "drama de estação" não é constituído por um grande número de personagens colocados até certo ponto no mesmo nível, mas sim por um eu central, seu espaço não é, portanto, dialógico *a priori*, e inclusive o monólogo perde aqui o caráter excepcional que necessariamente possui no drama. Mas só assim a abertura ilimitada de uma "vida psíquica oculta" recebe uma fundamentação formal.

A dramaturgia subjetiva leva, além disso, à substituição da unidade da ação pela unidade do eu. A técnica da estação dá conta dessa substituição dissolvendo o *continuum* da ação em uma série de cenas. As diferentes cenas não estão em uma relação causal, não engendram, como no drama, umas às outras. Antes, elas parecem pedras isoladas, enfileiradas no fio da progressão do eu. O caráter estático e a ausência de futuro das cenas, que essa técnica epiciza (no sentido de Goethe), relacionam-se com sua estrutura, determinada pela contraposição perspectivista do eu e do mundo. A cena dramática extrai sua dinâmica da dialética intersubjetiva, é impelida graças ao momento futuro inerente a essa dialética. Na cena do "drama de estação", ao contrário, não se desenvolve uma relação recíproca; embora o herói encontre seres humanos, eles lhe permanecem estranhos.

Assim, a própria possibilidade do diálogo é colocada em questão, e em seu último drama de estação (*A grande estrada*) Strindberg efetuou em algumas passagens a virada do diálogo para a épica de duas vozes:

(Estão sentados a uma mesa o viajante e o caçador; eles têm dois copos diante de si.)

O viajante › Está calmo aqui embaixo no vale.

O caçador › Muito calmo, acha o moleiro,

O viajante › que está dormindo, não importa a quantidade de água que flui,

O caçador › pois ele corre atrás do vento e das nuvens...

O viajante › esse esforço inútil despertou em mim uma certa aversão a moinhos de vento;

O caçador › bem como no nobre cavaleiro Dom Quixote de la Mancha,

O viajante › que não via de que lado soprava o vento,

O caçador › fazia antes o contrário;

O viajante › e por isso se metia em embaraços...[41]

Uma cena como esta não pode por si mesma conduzir à próxima. Só o herói leva consigo, em seu íntimo, o efeito traumático ou salutar da cena, a qual ele deixa para trás como uma estação em seu caminho.

Desse modo, na medida em que o caminho subjetivo toma o lugar da ação objetiva, as categorias de unidade de tempo e de lugar também caducam. Pois apenas as diversas guinadas no caminho — na essência interior — são cenicamente realizadas; o caminho não é compreendido pelo "drama de estação" em sua totalidade, como a ação o é pelo drama genuíno. A evolução do herói transgride constantemente, nos "entre-tempos" e nos "entre-lugares", os limites da obra, relativizando-a.

Como entre as diversas cenas não existe uma relação orgânica, e elas se limitam a expor trechos de uma evolução que vai além da obra (são como que fragmentos cênicos de um romance de formação [*Entwicklungsroman*]), sua estrutura pode ter por base até um esquema

que lhe seja extrínseco e que volta a relativizá-las e torná-las épicas. Diferentemente do que se passa no modelo dramático de G. Freytag, em que a pirâmide postulada resulta necessariamente do desenvolvimento orgânico das cenas e dos atos, a estrutura simétrica de *Rumo a Damasco 1*, por exemplo, segue uma idéia de organização mecânica e, embora plena de sentido, estranha à obra.

Essa caracterização da relação intersubjetiva no "drama de estação" como confrontação abrupta parece contradizer, no entanto, aquele aspecto "expressionista" de Strindberg segundo o qual as personagens da trilogia *Damasco* (a dama, o mendigo, César) são irradiações do eu do Desconhecido, e segundo o qual a obra como um todo reside na subjetividade de seu herói.[42] Mas essa contradição é o paradoxo da própria subjetividade: sua auto-alienação na reflexão, a objetivação do eu sob seu próprio olhar, a conversão da subjetividade potencializada em algo objetivo. Que o inconsciente depara com o eu consciente (isto é, o eu que se torna consciente de si) como um estranho é o que revela a psicanálise já em sua terminologia, na qual o inconsciente se apresenta como o *id*. Desse modo, o indivíduo isolado, que se refugia em si mesmo ante o mundo que se tornou estranho, volta a se defrontar com o estranho. Daí a confissão do Desconhecido no início da obra:

> Não é a morte o que eu temo, mas a solidão, pois na solidão encontramos alguém... Eu não sei se é um outro ou eu mesmo aquele que percebo, mas na solidão não se está só. O ar se faz mais denso, o ar fermenta, e começam a crescer seres invisíveis, mas perceptíveis e com vida.[43]

Ele irá encontrar esses seres nas estações de seu caminho. Na maioria das vezes são ele mesmo e, ao mesmo tempo, algo estranho a ele; e pro-

vavelmente são mais estranhos quando são ele mesmo. E essa identidade leva de novo à supressão do diálogo; a dama da trilogia *Damasco* só pode dizer ao Desconhecido, do qual ela é manifestamente a projeção, o que ele já sabe:

> *A dama › (à sua mãe)* Ele é fora do comum, e é um tanto tedioso nunca poder dizer alguma coisa que ele já não saiba. Isso faz que falemos muito pouco.[44]

A relação entre o subjetivo e o objetivo aparece na dimensão temporal como relação entre o passado e o presente. O passado lembrado e interiorizado se apresenta na reflexão na qualidade de presente estranho: os estranhos com que depara o Desconhecido são freqüentemente sinais de seu próprio passado. Na figura do médico, por exemplo, há a citação de um colega de escola que foi injustamente punido em seu lugar; no encontro com ele se presentifica a origem do remorso que desde então não mais o abandonou (motivo que Strindberg tirou de sua biografia). E o mendigo que encontra na esquina da rua apresenta a seus olhos a cicatriz que ele mesmo traz, a marca de um golpe que recebera de seu próprio irmão.

Aqui o "drama de estação" aproxima-se da técnica analítica de Ibsen. Mas, tal como a auto-alienação do indivíduo isolado, a alienação do próprio passado, sem "o ato de violência" dramatúrgico, só alcança a forma adequada nos diversos encontros de que se constitui a obra de Strindberg.

À estrutura formal de duas das últimas obras de Strindberg: *Sonho* (1901) e *Sonata dos espectros* (1907) baseia-se também nessa contraposição entre o eu isolado e o mundo objetivo e alienado.

Sonho, escrita no mesmo ano de *Rumo a Damasco III*, em nada se distingue do "drama de estação" em seu princípio formal ("Imitação da forma do sonho, desconexa mas lógica na aparência", afirma Strindberg no prefácio). Strindberg designou também *Rumo a Damasco* de peça onírica, o que mostra ao mesmo tempo que não entendia *Sonho* como sonho cênico, senão que pretendia simplesmente sugerir no título a estrutura da obra, análoga à de um sonho. Pois o sonho e o "drama de estação" coincidem de fato em sua estrutura: uma seqüência de cenas, cuja unidade não é constituída pela ação, mas pelo eu do sonhador ou do herói, que permanece idêntico.

Mas, se nos "dramas de estação" o acento incide sobre o eu isolado, em *Sonho* é o mundo das ações humanas que está em primeiro plano, mais precisamente na objetividade com que aparece à filha do deus Indra, quem se lhe contrapõe. Pois é esta a idéia fundamental da obra, que determina inclusive sua forma: apresentar à filha de Indra "como vivem os homens" (Strindberg). A seqüência solta das cenas de *Sonho* é, mais ainda que a do sonho, a seqüência da revista, tal como conhecida na Idade Média. E a revista é essencialmente — em oposição ao drama — uma representação para alguém que está fora dela. Por esse motivo, *Sonho*, que inclui o observador como o verdadeiro eu da peça, recebe a estrutura épica basilar da contraposição sujeito-objeto.

A filha de Indra, que na versão original (sem prólogo) aparecia como *dramatis persona* colocada no mesmo plano das demais, formula essa distância épica em relação à humanidade na sentença que serve de *Leitmotiv*: "Que lástima pelos homens". No conteúdo ela certamente expressa compaixão, mas na forma demonstra distância, tornando-se assim a palavra mágica graças à qual a filha de Indra, em seu maior envolvimento com o humano — em seu casamento

com o advogado — pode elevar-se acima da humanidade (tal como vista por Strindberg).

> *A filha* › Creio que começo a odiar-te depois de tudo isso!
> *O advogado* › Nesse caso, ai de nós!... Mas cuidemos de prevenir o ódio! Prometo a ti que nunca mais direi qualquer coisa que seja sobre a arrumação... Embora seja um martírio para mim!
> *A filha* › E eu comerei repolho, embora também seja um tormento para mim!
> *O advogado* › Então será um convívio sob tormentos! O que alegra a um atormenta o outro!
> *A filha* › Que lástima pelos homens! [45]

Correspondendo à sua estrutura de revista, a obra se caracteriza pelo gesto de mostrar. Além do oficial (que incorpora Strindberg), a filha de Indra encontra principalmente figuras para as quais a humanidade é, por profissão, algo de objetivo, e que por isso são os mais capacitados a apresentá-la. Por exemplo, diz o Advogado (segunda encarnação do poeta):

> *O advogado* › Olhai estas paredes: não é como se todos os pecados tivessem manchado os papéis? Olhai estes documentos em que registro histórias de injustiça! Olhai-me!... Aqui nunca chega um homem sorridente; só olhares maus, dentes arreganhados, punhos cerrados... E todos despejam sobre mim sua maldade, sua inveja, suas suspeitas... Olhai, minhas mãos estão negras e talvez nunca mais voltem a ficar limpas! Olha tu como elas estão rachadas e ensangüentadas!... Nunca posso usar uma roupa por mais de uns dois dias, pois

elas começam a feder a crimes que outros cometeram. (...) Olhai minha aparência! E crês que eu possa assim, com esse aspecto de criminoso, conquistar o amor de uma mulher? Ou crês que se quer ter por amigo alguém que sai pela cidade cobrando todas as dívidas, dívidas insignificantes?... É uma desgraça ser homem!

A Filha › Que lástima pelos homens![46]

O poeta (terceira aparição de Strindberg) transmite à filha de Indra uma "súplica da humanidade ao senhor do mundo, redigida por um sonhador",[47] que também tem por objeto a *condition humaine*. Ou lhe exibe essa condição através de um ser humano:

(Lina entra com um balde na mão).

O poeta › Lina, mostra-te à senhorita Agnes [a filha de Indra]! Ela conheceu-te há dez anos, quando eras jovem, alegre e, vamos logo dizê-lo, uma bela mocinha... Olhai agora sua aparência! Cinco filhos, muita faina, berreiro, fome, pancadas! Olhai como a beleza se foi e a alegria desapareceu no cumprimento do dever...[48]

Em algumas passagens o oficial também assume essa distância épica:

(Um velho senhor passa com as mãos às costas.)

O oficial › Vede, eis um pensionista que espera até não poder mais; com certeza é um militar que não foi além do posto de major, ou um notário que não se tornou assessor... "Muitos são os chamados, mas poucos os escolhidos". Ei-lo agora, querendo ter a sua refeição matinal.

O pensionista › Não, o jornal, o jornal da manhã!

O oficial › E ele só tem cinqüenta e quatro anos; pode passear ainda por vinte e cinco anos, aguardando as refeições e o jornal. Não é terrível? [49]

Desse modo, *Sonho* não é absolutamente o espetáculo do próprio homem, isto é, um drama, mas um espetáculo épico *sobre* os homens. Essa estrutura "presentativa" determina também — embora encoberta tanto no tema quanto na forma — *Sonata dos espectros*. Se em *Sonho* ela se manifesta, no tema, como visita da filha de Indra à Terra e na forma como seqüência de cenas própria à revista, aqui ela se oculta atrás da fachada de um drama social tradicional. Ela não se tornou o princípio formal decisivo da obra; antes é inserida como meio que a possibilita. Pois *Sonata dos espectros* se vê diante do mesmo problema das últimas obras de Ibsen: a revelação dramática de um passado silencioso e imerso no íntimo, ou seja, de um passado que escapa à abertura dramática. Se em Ibsen a revelação ocorria por meio do entrelaçamento com uma ação dramática atual e, na peça de um só ato de Strindberg *A mais forte*, no monólogo, em *Sonata dos espectros* as duas vias como que se fundem: o eu monológico da dramaturgia subjetiva apresenta-se transvestido de *dramatis persona* habitual, em meio de homens cujo passado misterioso ele está destinado a desenrolar. Ele é o velho, o diretor Hummel. Também para ele, como para o advogado e o poeta de *Sonho*, a humanidade é algo de objetivo; à pergunta inicial do estudante, se ele conhecia as pessoas "que moravam ali" (isto é, as pessoas que na seqüência ele terá de desmascarar), ele responde:

Todos. Na minha idade todos os homens se conhecem... Mas ninguém me conhece bem. Interesso-me pelo destino dos homens".[50]

Se essa frase justifica tematicamente a função formal e a posição particular de Hummel, as seguintes explicam por que esses homens carecem de um narrador épico:

> *Bengtsson* › *(o empregado da casa — figura paralela ao diretor Hummel — que descreve seus patrões ao empregado de Hummel)* É o que chamamos de ceia dos fantasmas. Eles bebem o chá, não dizem uma palavra, ou o coronel fala sozinho... E já faz vinte anos que eles agem assim, sempre as mesmas pessoas, dizendo a mesma coisa ou calando-se para não ter que passar vergonha.[51]

E no terceiro ato:

> *O estudante* › Mas dizei-me: por que os pais estão sentados lá dentro tão calados, sem falar uma única palavra que seja?
> *A senhorita* › Por que eles não têm nada a dizer um ao outro, por que um não acredita no que o outro diz. Meu pai expressou isso deste modo: "Para que falar, se já não podemos mais enganar um ao outro"?[52]

Essas palavras caracterizam uma das origens da dramaturgia épica moderna; elas marcam o ponto em que a peça social burguesa, que outrora adotara o princípio formal do drama clássico, converte-se necessariamente em épica a partir da contradição de forma e conteúdo desenvolvida no curso do século XIX. E, com o diretor Hummel, está em cena, talvez pela primeira vez nessa evolução, o próprio eu-épico, embora sob o disfarce de uma personagem dramática. No primeiro ato ele descreve ao estudante os moradores da casa, que se mostram à janela, sem qualquer autonomia dramática, como objetos de apresentação;

no segundo, durante a "ceia dos fantasmas", ele se torna aquele que desmascara seus segredos.

É difícil entender, no entanto, por que Strindberg não tomou consciência dessa função formal do seu personagem. Ele terminou o segundo ato com o tradicional desmascaramento do revelador de segredos, com o suicídio de Hummel, o que faz a obra perder no conteúdo o seu princípio formal oculto. O terceiro ato tinha de fracassar porque ele deveria novamente engendrar o diálogo sem o apoio épico. Além da figura episódica da cozinheira, que — de modo bastante notável — dá prosseguimento ao papel temático do "vampiro", de Hummel, sem assumir seu papel formal, a senhorita e o estudante passam a ser os seus únicos portadores, e estes já não podem mais se libertar da casa dos espectros em que acabaram se viciando, para chegar ao verdadeiro diálogo. A conversação interrompida por pausas, monólogos e preces, desesperadamente errante, e esse final importuno e falho de uma obra incomparável só podem ser compreendidos com base na situação de transição da dramaturgia que a marca: a estrutura épica já está presente, mas ainda remediada no tema e sujeita assim ao decurso da ação.

Enquanto em Ibsen as *dramatis personae* devem morrer porque não possuem um narrador épico, o primeiro narrador épico de Strindberg morre porque não é reconhecido como tal sob a máscara de um *dramatis persona*. Mais do que todos os outros elementos, é isso que dá testemunho das contradições internas do drama por volta da virada do século e caracteriza com exatidão o lugar histórico de Ibsen e Strindberg: um se encontra imediatamente antes e o outro imediatamente depois da superação dessas contradições, por meio da conversão da épica temática em forma; portanto ambos se encontram no limiar da dramaturgia moderna, compreensível unicamente a partir de *sua* problemática formal.

Maeterlinck

As primeiras obras de Maurice Maeterlinck (as únicas de que trataremos aqui) procuram representar dramaticamente o homem em sua impotência existencial, em seu estado de entrega a um destino imperscrutável. Se a tragédia grega havia mostrado o herói em luta trágica com a fatalidade e o drama do classicismo havia tomado por tema os conflitos da relação intersubjetiva, aqui só é apreendido o momento em que o homem indefeso é surpreendido pelo destino. Mas não no sentido da tragédia de destino romântica [*Schicksalstragödie*]. Esta se concentrava no convívio humano dentro do espaço de um destino cego; a mecânica da fatalidade e a concomitante perversão que ela causa na relação intersubjetiva eram o seu tema. Não há nada disso em Maeterlinck. É a morte que representa para ele o destino do homem; nessas obras apenas ela domina o palco. E isso sem qualquer personagem especial, sem qualquer vínculo trágico com a vida. Nenhum ato a provoca, ninguém tem de responder por ela. De uma perspectiva dramatúrgica, isso significa a substituição da categoria de ação pela de situação. E por ela deveria ser denominado o gênero que Maeterlinck criou, pois essas obras não têm o seu essencial na ação, ou seja, já não são mais "dramas", na acepção original do termo grego. E para isso aponta também a designação paradoxal de "*drame statique*", que o poeta empregava para qualificá-las.

No drama genuíno, a situação é somente o ponto de partida para a ação. Mas aqui é tirada do homem essa possibilidade por motivos temáticos. Em completa passividade, ele persiste na sua situação até avistar a morte. Só a tentativa de assegurar-se de sua situação leva-o a falar: o homem chega ao seu objetivo com o reconhecimento da morte (da

morte de um próximo), que desde sempre fazia face a ele, ao cego. É o que ocorre nas obras *A intrusa* [*L'Intruse*], *Os cegos* [*Les Aveugles*; 1890] e *Interior* [*Intérieur*].

O cenário de *Os cegos* mostra uma:

> *(Floresta arcaica, boreal, sob um céu estrelado e infinito. No centro, em direção ao pano de fundo escuro, está sentado um sacerdote idoso. Um manto largo e negro o envolve. Sua cabeça, levemente reclinada e na paz da morte, apóia-se no tronco de um carvalho oco e imponente. De uma palidez assustadora, o semblante de cera, imóvel, apresenta lábios violeta entreabertos. Os olhos fixos, retirados do mundo terreno, parecem cheios de equimoses, como depois de uma dor longa e dilacerante (...). À direita seis velhos cegos estão sentados sobre pedras, troncos derrubados e galhos secos. À esquerda, na sua frente, mas separadas deles por seixos e uma árvore desenraizada, seis mulheres igualmente cegas... Tudo é sinistro e lúgubre, só em um ponto ou outro erra um raio do luar através da folhagem escura.)*[53]

Os cegos aguardam o retorno do velho sacerdote, que os conduziu até aquele lugar — mas ele está sentado, morto, no meio deles.

Citadas aqui só pela metade, as indicações cênicas detalhadas já revelam que a forma do diálogo não basta para a representação. Mas, inversamente, o que se tem a dizer não basta para justificar um diálogo. Os doze cegos fazem perguntas angustiantes sobre seu destino e vão se conscientizando aos poucos de sua situação: a ela se restringe a conversação, cujo ritmo é determinado pela alternância de perguntas e respostas:

Primeiro cego de nascença › Mas ele não chegou ainda?
Segundo cego de nascença › Eu não ouço nada.[54]

Mais adiante:

Segundo cego de nascença › Será que faz sol agora?
Terceiro cego de nascença › Será que o sol ainda brilha?
O sexto cego › Não creio: já deve ser muito tarde.
Segundo cego de nascença › Que horas são?
Os outros cegos › Eu não sei. Ninguém sabe.[55]

Muitas vezes os enunciados formam como que paralelas ou até mesmo se ignoram:

Terceiro cego de nascença › Talvez esteja na hora de voltar ao hospício.
Primeiro cego de nascença › Se soubéssemos ao menos onde estamos.
Segundo cego de nascença › Começou a esfriar desde que ele se foi.[56]

Seja qual for o conteúdo simbólico da cegueira, de uma perspectiva dramatúrgica ela salva a obra da ameaça de emudecimento. Se ela simboliza a impotência e o isolamento dos homens ("*Voilà des années et des années que nous sommes ensemble, et nous ne nous sommes jamais aperçus. On dirait que nous sommes toujours seuls!... Il faut voir pour aimer.*")[57] e desse modo coloca em questão o diálogo, é somente graças a ela que subsiste ainda um motivo para falar. Igualmente, na obra *A intrusa*, que mostra uma família reunida enquanto a mãe agoniza ao lado, há o avô cego cujas perguntas (e pressentimentos, pois como cego ele vê menos e mais do que os demais) justificam o diálogo.

Em *Os cegos*, a forma lingüística se afasta do diálogo de diversas maneiras. Na maioria da vezes ela é coral. Nesse caso, perde-se no diálogo até mesmo a pequena particularidade que diferencia os doze cegos. A linguagem se autonomiza, e desaparece seu vínculo essencialmente dramático com a situação: ela já não é mais a expressão de um indivíduo que espera a resposta, apenas reproduz a disposição de ânimo que domina todas as almas. Sua divisão em várias "falas" não corresponde a uma conversação, como no drama genuíno, mas espelha unicamente a oscilação nervosa da ignorância. É possível ler e ouvir sem tomar em consideração quem está falando: o essencial são as intermitências, não a referência ao eu atual. Em última instância, porém, isso é somente a expressão do fato de que as *dramatis personae*, longe de ser os autores, isto é, os sujeitos de uma ação, são no fundo o seu objeto. Esse único tema das primeiras obras de Maeterlinck — o homem entregue ao destino, sem salvação — requer sua expressão no aspecto formal.

O projeto de *Interior* (1894) dá conta dessa exigência. Também aqui uma família tem de passar pela experiência da morte. A filha, que de manhã deixa a família para visitar sua avó no outro lado rio, tira sua própria vida lançando-se nas águas e é levada morta para casa, onde os pais ainda não a esperavam e passavam a noite despreocupados e tranqüilos. E, da mesma maneira que essas cinco pessoas, assaltadas de surpresa pela morte, são apenas vítimas mudas do destino, elas tornam-se também no aspecto formal o objeto épico mudo de quem lhes deve comunicar a morte da filha, isto é, do velho, que, antes de cumprir sua difícil tarefa, a discute com um estranho perante as janelas iluminadas através das quais se vê a família. Desse modo, o corpo dramático se cinde em duas partes: as personagens mudas dentro da casa e as falantes no jardim. Essa cisão em um grupo temático e em um grupo

dramatúrgico retrata a separação entre sujeito e objeto que está posta no fatalismo de Maeterlinck e leva à reificação do homem. Ela faz com que surja no interior do drama uma situação épica, que anteriormente só poderia ocorrer de modo episódico, como nas descrições de batalhas fora dos bastidores. Mas aqui ela constitui o todo da obra. O "diálogo" entre o estranho, o velho e seus dois netos serve quase exclusivamente à representação épica da família muda:

> *O velho* › Primeiro eu queria verificar se eles estão todos ali na sala. Sim, posso ver o pai junto à lareira; ele está sentado, as mãos sobre os joelhos... A mãe está debruçada sobre a mesa.[58]

Na distância épica que se origina daí, reflete-se também o fato de o narrador saber mais do que suas personagens:

> *O velho* › Tenho quase oitenta e três anos e é a primeira vez que a visão da vida me choca. Eu não sei por que tudo o que eles fazem me parece tão estranho e significativo... Eles esperam a noite sob suas luminárias e nada mais; exatamente como teríamos feito em nossas casas; e no entanto creio que os vejo do alto de um outro mundo, só porque sei uma pequena verdade que eles ainda não sabem...[59]

E mesmo o animado diálogo não é senão uma descrição alternada:

> *O estranho* › Estão na sala, sorrindo em silêncio...
> *O velho* › Estão tranqüilos... Eles não a esperavam mais esta noite...
> *O estranho* › Eles sorriem, sem se mexer... Ah, agora o pai faz um sinal, ele encostou o dedo nos lábios...

O velho › Ele aponta para a criança adormecida no colo da mãe.
O estranho › Ele não ousa levantar os olhos, com receio de incomodar-lhe o sono.[60]

A decisão de Maeterlinck de representar dramaticamente a existência humana, tal como lhe aparecia, levou-o a introduzir o homem, objeto passivo e mudo da morte, em uma forma que se limita a conhecê-lo como sujeito que fala e age. O que provoca, no âmago da concepção dramática, uma guinada em direção ao épico. Em *Os cegos*, são ainda as próprias personagens que descrevem seu estado — o que é suficientemente motivado pela cegueira. Em *Interior*, a épica dissimulada da matéria avança ainda mais: ela constitui a cena como uma autêntica situação narrativa na qual sujeito e objeto se contrapõem. Mas essa situação continua a ser temática e, portanto, carece ainda de motivação no interior da forma dramática, já desprovida de sentido.

Hauptmann

O que nos estudos anteriores foi discutido a respeito de Ibsen vale em parte para as primeiras obras de Gerhart Hauptmann. *A festa da paz* [*Das Friedensfest*; 1890], que desdobra a história de uma família numa noite de Natal, é, por exemplo, um típico "drama analítico". Mas a primogênita, *Antes do nascer do sol* (1889), já apresenta em relação a Ibsen uma problemática nova, anunciada no subtítulo: um "drama social". Por isso é reiteradamente mencionado um segundo mestre de Hauptmann: Tolstói, autor do drama *O poder das trevas*. No entanto, por mais forte que seja essa influência, a análise da problematicidade interna do

"drama social" deve ter uma abordagem nova, pois o seu modelo prescinde totalmente da problematização sociológico-naturalista e demonstra a mesma tendência ao lírico, inscrita na essência do russo, que auxilia os dramas de Tchékhov a superar a crise da forma.

O dramaturgo social procura representar dramaticamente as condições econômicas e políticas a cujo ditame está sujeita a vida individual. Ele tem de exibir os fatores que se enraízam além da situação e da ação individuais e, não obstante, as determinam. A representação dramática dessas relações implica um trabalho prévio: a conversão do que condiciona o estado de alienação em atualidade intersubjetiva, ou seja, a inversão e a superação do processo histórico na dimensão estética, que deveria justamente espelhá-lo. O caráter problemático dessa tentativa torna-se de todo evidente se olharmos mais de perto o processo de vir-a-ser formal assim esboçado. A conversão dos condicionamentos da alienação em atualidade intersubjetiva significa inventar uma ação que presentifique aquelas condições. Mediando como um elemento secundário a temática social e a forma dramática preexistente, essa ação se revela, no entanto, problemática dos pontos de vista tanto da temática quanto da forma. Pois a ação representativa não é uma ação dramática: o fato no drama, enquanto absoluto, não aponta para nada além dele. Mesmo na tragédia filosófica de um Kleist ou de um Hebbel a fábula não possui uma função demonstrativa; ela é "significante" não porque alude, para além de si mesma, às propriedades do mundo, tal como ensina a metafísica do poeta, mas porque concentra o olhar para dentro de si, para as próprias profundezas metafísicas. O que de modo algum restringe sua capacidade de enunciação; ao contrário, o mundo do drama é capaz de tomar o lugar do próprio mundo graças justamente ao seu caráter absoluto. Desse modo, a relação entre

significante e significado baseia-se, quando muito, no princípio simbólico da coincidência do microcosmo e do macrocosmo, mas não no princípio da *pars pro toto*. É exatamente esse, porém, o caso do "drama social". Em todos os aspectos ele contraria a exigência de algo absoluto, próprio à forma dramática: as *dramatis personae* representam milhares de pessoas que vivem sob as mesmas condições, sua situação representa uma uniformidade condicionada pelos fatores econômicos. Seu destino é exemplar, um meio de demonstração, dando testemunho não só da objetividade que ultrapassa a obra, mas ao mesmo tempo do sujeito que responde pela demonstração, situado acima dela: o eu criador. No entanto, o encaixe da obra de arte entre a empiria e a subjetividade criadora, a referência a algo extrínseco a ela, não é o princípio formal do drama, mas da épica. Por isso, o "drama social" é de essência épica e uma contradição em si.

E a transformação do estado de alienação em atualidade intersubjetiva contradiz também as próprias intenções temáticas. Pois estas afirmam justamente que as forças determinantes da vida humana se deslocaram da esfera do "inter" para a da objetividade alienada; que não há no fundo um presente, por mais que se assemelhe ao que sempre foi e doravante será; que uma ação que marque o presente, fundando um novo futuro, é uma coisa totalmente impossível sob o encanto dessas forças paralisantes.

Hauptmann tentou solucionar essa problemática do drama social em *Antes do nascer do sol* e em *Os tecelões*. *Antes do nascer do sol* procura descrever os camponeses silesianos que, enriquecidos com a descoberta de carvão em seus campos, acabaram por cair em uma vida de ócio, vício e corrupção. Nesse grupo humano é selecionado um caso típico: a família do proprietário de terras Krause. Ele passa os dias na

bebedeira, enquanto a mulher o engana com o noivo da filha mais nova do primeiro casamento de Krause. Martha, a filha mais velha, casada com o engenheiro Hoffman, no momento prestes a dar à luz, também sucumbiu ao álcool. Tais personagens não possuem nada que justifique uma ação dramática. Os vícios de que são prisioneiros os privam da relação intersubjetiva, isolando-os e rebaixando-os a animais uivantes, desprovidos de fala, que vegetam na inação. Entre eles, o único ativo é o genro de Krause, que aproveita a decadência da família para explorar a ela e a tudo que a cerca, em um paciente trabalho de toupeira, escapando igualmente ao presente aberto e prenhe de decisões exigido pelo drama. E a vida do único ser humano puro nessa família, Helena, a filha mais nova, é um sofrimento tácito e incompreendido.

Portanto a ação dramática a ser apresentada por essa família deve ter sua origem fora dela; deve ser, além disso, de uma natureza tal que deixe os homem em sua objetividade de coisa e não falsifique a uniformidade e atemporalidade de sua existência em um devir pleno de tensão requerido pela forma. Além disso, ela deve possibilitar uma visão de conjunto sobre esses "lavradores de carvão" da Silésia.

A inclusão de um forasteiro, Alfred Loth, dá conta de todas essas exigências. Pesquisador social e amigo de juventude de Hoffmann, ele chega à região para estudar a situação dos mineiros. A família Krause ganha em dramaticidade à medida que se revela progressivamente ao visitante. Para o leitor ou o espectador, a família aparece na perspectiva de Loth, como objeto de pesquisa do cientista. Ou seja, sob a máscara de Loth se apresenta o eu-épico. A própria ação dramática não significa nada mais que travestir tematicamente o princípio formal da épica: a visita de Loth à família Krause configura no plano temático o contato — que funda a forma — do narrador épico com o seu objeto.

Não se trata de um caso único na dramaturgia da virada do século. A personagem do estranho que possibilita essa configuração faz parte de suas características mais destacadas. Mas não foram percebidas as causas de seu aparecimento, e ele acabou sendo equiparado ao *raisonneur* do drama clássico. Não há, porém, nenhuma identidade entre eles. Sem dúvida, o estranho também "raciocina". O *raisonneur* clássico, contudo, que deveria livrá-lo da mácula da modernidade, não era um estranho, mas um membro da sociedade, a qual atingia nele uma transparência última. Ao contrário, a aparição do estranho significa que os homens, alcançando a representação dramática por meio dele, não seriam capazes disso por si mesmos. Desse modo, sua presença basta para expressar a crise do drama, e o drama cujo desenvolvimento ele possibilita já não é mais o drama genuíno. Ele se enraíza na relação épica entre sujeito e objeto em que o estranho e os outros se contrapõem. O decurso da ação não é determinado pelo confronto intersubjetivo, mas pelo procedimento do estranho; assim, a tensão dramática é igualmente suprimida. E é disso que padece visivelmente *Antes do nascer do sol*. Algo extrínseco, como a expectativa enervante do parto da senhora Hoffmann, deve tomar o lugar da tensão genuína, ancorada na relação intersubjetiva. O caráter casual e extra-artístico desses expedientes foi notado já pelo público da estréia: como se sabe, um obstetra brandiu o fórceps no meio da sala, certamente em sinal de que queria oferecer os seus serviços.

Um outro momento antidramático é a entrada em cena do forasteiro. A ação dramática genuína não representa a existência humana tal como ela se mostra em uma determinada circunstância. Pois dessa maneira ela apontaria para além de si mesma. Seu presente é pura atualidade, não a presentificação de um ser condicional. A existência das *dra-*

matis personae tampouco ultrapassa temporalmente os limites do drama. O conceito de ocasião só tem sentido pleno quando se encontra em um contexto temporal. Como meio artístico, ele pertence à épica e ao teatro épico, tal como conhecido na Idade Média e ainda no barroco. Nesse teatro, à ocasião no plano temático corresponde a representação como momento no plano formal, o que é eliminado no drama. No teatro épico o jogo é abertamente declarado como tal e referido aos atores e espectadores. Mas a forma de *Antes do nascer do sol* não sabe nada sobre isso. Embora assimile, como fábula dramática, o princípio épico, ela continua a insistir no estilo dramático, cujo êxito se limita naturalmente a poucos instantes.

O final da obra, sempre qualificado de incompreensível e falho, parece também ter relação com isso. Apaixonado por Helena e querendo salvá-la do pântano que a cerca, Loth a abandona e foge da família quando vem a saber do seu alcoolismo hereditário. Vendo em Loth sua única salvação, Helena escolhe a morte. Nunca se pôde entender "o dogmatismo frio e covarde" de Loth, sobretudo porque o espectador considera a personagem, mesmo sem refletir em sua função formal de narrador épico em cena, como próximo de Gerhart Hauptmann. Mas ele é prescrito pela forma. No final, o que desfigura os traços de Loth não reside na coerência temática de seu caráter, mas em sua função formal. Assim como é uma exigência formal da comédia clássica o torvelinho de obstáculos se apaziguar com os esponsais dos amantes antes de a cortina descer pela última vez, a forma de um drama possibilitado pela visita de um estranho requer no final que este se retire do palco.

Desse modo, repete-se em *Antes de o sol nascer* o que o suicídio de Hummel significava em *Sonata dos espectros*. Na época de crise do dra-

ma, os elementos formais épicos aparecem disfarçados em tema. A colisão entre a forma e o conteúdo pode ser a conseqüência dessa dupla função de uma personagem ou de uma situação. Se em *Sonata dos espectros* o conteúdo de um acontecimento destrói o princípio formal oculto, aqui uma exigência formal faz com que a ação desemboque no fim em algo incompreensível.

Dois anos mais tarde (1891) surge o outro "drama social" de Hauptmann: *Os tecelões*. Ele pretende representar a miséria do povoamento de tecelões de Eulengebirge, nos meados do século XIX. O germe da criação foi — como Hauptmann escreve na dedicatória — o que seu pai "narrou do avô, um pobre tecelão, preso ao tear em seus anos de juventude, como aqueles descritos aqui". Citamos a frase porque ela nos introduz imediatamente na problemática formal da obra. Nessa origem encontra-se uma imagem indelével: os tecelões junto de seus teares, e a consciência de sua miséria. Essa imagem parece exigir uma configuração pictural, como a que existe — por volta de 1897 — no ciclo *A revolta dos tecelões* [*Weber-Aufstand*], de Käthe Kollwitz, inspirada sem dúvida em Hauptmann. Mas para a representação dramática se coloca, tanto quanto em *Antes do nascer do sol*, a mesma questão sobre a possibilidade de uma ação. Nem a vida dos tecelões, a conhecer somente o trabalho e a fome, nem as circunstâncias políticas e econômicas podem se transformar em realidade dramática. A única ação possível sob essas condições de vida é a que vai *contra* elas: a revolta. Hauptmann procura representar a revolta dos tecelões em 1844. Desse modo, a descrição épica das condições de vida dos tecelões parece — como motivação da revolta — ser capaz de dramatização. Porém a própria ação não é dramática. Até uma certa cena do último ato, a revolta dos tecelões carece do conflito intersubjetivo; ela não se desen-

volve no *medium* do diálogo (como no *Wallenstein*, de Schiller), antes se situa, ímpeto de desesperados que é, além do diálogo e, por esse motivo, não pode ser senão o seu tema. Assim, a obra volta a reincidir no épico. Ela compõe-se de cenas que utilizam as diversas possibilidades do teatro épico, o que nesse nível significa a inserção temática da relação narrador-objeto em cenas dramáticas.

O primeiro ato desenrola-se em Peterswaldau. Os tecelões entregam na casa do fabricante Dreissiger o tecido pronto. A cena lembra uma revista medieval, só que a apresentação dos tecelões e de sua miséria é tematicamente motivada pela entrega do trabalho: os tecelões se apresentam a si mesmos junto com sua mercadoria. O segundo ato nos leva aos pequenos aposentos de uma família de tecelões em Kaschbach. Sua miséria é descrita a um estranho, Moritz Jäger, que retorna depois de um longo tempo de serviço militar e se sente já alheio à sua terra natal. Mas justamente porque é um estranho, não submetido ainda às condições existentes, está capacitado a atiçar o fogo da revolta. O terceiro ato volta a se passar em Peterswaldau. O lugar escolhido são os aposentos de uma taberna, onde as novidades são sempre relatadas e discutidas. Desse modo, a situação dos tecelões é primeiramente objeto de diálogo dos operários; depois, é descrita por um segundo estranho, o caixeiro-viajante. O quarto ato, na moradia de Dreissiger, apresenta, após mais um diálogo *sobre* os tecelões, a primeira cena dramática da obra. Enfim, o quinto ato nos conduz para Langenbielau, aos pequenos aposentos do velho tecelão Hilse. Primeiramente são narrados os episódios em Peterswaldau, depois seguem, além da descrição do que acontecera nas ruas (os rebeldes chegaram nesse meio tempo a Langenbielau), as cenas dramáticas finais, a discussão entre o velho Hilse, que, afastado do mundo,

recusa-se a participar da revolta, e aqueles que o cercam. Voltaremos ainda a esse ponto.

A multiplicidade de situações épicas — revista, exposição a um estranho, relato, descrição —, ancorada com apuro na escolha da cena, a retomada do final dos atos, a introdução de novas personagens em cada ato, o rastreamento da revolta em sua propagação, chegando a preceder os rebeldes no último ato, tudo isso indica mais uma vez a estrutura épica fundamental da obra. Tudo isso expressa que a ação e a obra não são, como no drama, idênticos; a revolta é antes o objeto da obra. A unidade da obra não encontra raízes na continuidade da ação, mas na do eu-épico invisível, que apresenta as condições e os eventos. Daí a possibilidade de novas personagens entrarem em cena. No drama, o número restrito de personagens deve garantir o caráter absoluto e a autonomia da textura dramática. Aqui novos personagens são reiteradamente introduzidos, o que expressa o caráter casual de sua escolha, o aspecto representativo, apontando para uma coletividade, de seu aparecimento.

Por mais paradoxal que possa parecer, o eu-épico é pressuposto pela própria linguagem "objetiva" do naturalismo, como a que se encontra em *Os tecelões* e sobretudo na versão original, *De Waber*. Pois é justamente quando a linguagem dramática renuncia ao poético para se aproximar da "realidade" que ela indica sua origem subjetiva, o seu autor. No diálogo naturalista, que antecipa os registros do futuro arquivo fonográfico, podem-se ouvir sempre as palavras do dramaturgo amigo da ciência: "Assim falam essas gentes, eu as estudei". No âmbito estético, o que de praxe se denomina objetivo converte-se em algo subjetivo. Pois um diálogo dramático é "objetivo" se ele permanece dentro dos limites determinados pela forma absoluta do drama, se ele não

aponta para nada além deles: nem para a empiria nem para o autor empírico. Portanto podem-se denominar "objetivos" os alexandrinos de Racine e de Gryphius, os versos brancos de Shakespeare e do classicismo alemão, ou ainda a prosa de *Woyzeck*, de Büchner, na qual é bem sucedida a transformação do elemento dialetal em linguagem poética. Mas, renegada, a épica se vinga no final da obra tanto como em *Antes do nascer do sol*. O velho Hilse condena a revolta com base em sua fé:

> E por que eu teria ficado aqui, preso a este tear, esfalfando-me até a morte, por mais de quarenta anos? Por que ficaria vendo calado como aquele lá vive na soberba e na opulência, fazendo ouro com minha fome e miséria? E por quê? Porque eu tenho uma esperança! (...) Nos foi prometido. Virá o juízo, mas não seremos nós o juiz. "Minha é a vingança, disse o Senhor, nosso Deus".[61]

Ele recusa-se a deixar o tear próximo à janela:

> É aqui que me pôs o meu pai celestial. (...) Aqui devo permanecer e fazer o meu dever, mesmo que a neve toda se incendeie.[62]

Estoura uma descarga de artilharia e Hilse desaba, ferido de morte, única vítima da revolta que Hauptmann nos mostra. Compreende-se que esse final tenha causado estranheza — tanto no público das apresentações operárias da época como nos críticos literários burgueses. Depois de a simpatia de Hauptmann pelos rebeldes ter visivelmente cedido, no começo do último ato, a uma concordância com as convicções religiosas de Hilse, ocorre agora essa segunda virada, que converte o drama revolucionário em uma tragédia de mártir de traços quase

cínicos. Como interpretar essa mudança? Certamente, não em termos metafísicos. Ao contrário, é a contradição entre a temática épica e a forma dramática não destituída que parece ser responsável por ela. Um desfecho despido de ênfase corresponderia a uma renúncia à representação da revolta e de sua repressão. Mas esta seria de essência épica. Visto que o narrador épico nunca desvinculou totalmente sua obra da empiria e de si mesmo, ele pode interrompê-la; ao ponto final da narrativa não se segue o nada, mas a "realidade" já não mais narrada, cuja suposição e sugestão pertencem ao princípio formal da épica. Mas o drama é, como algo absoluto, sua própria realidade; ele deve ter um fim que possa figurar como o fim por excelência e não permita questões posteriores. Em vez de terminar com uma visão geral sobre a repressão da revolta dos tecelões, em vez de permanecer na configuração do destino coletivo e confirmar também na forma a épica existente no plano temático, Hauptmann quis cumprir as exigências da forma dramática, embora a matéria a tivesse colocado em questão desde o princípio.

Notas

1 Hölderlin, *Sämtlich Werke* (Grosse Stuttgarter Ausgabe), v. II/1, p. 373.

2 Aristóteles, ed. cit., cap. XI, 2. Cf. P. Szondi, *Versuch über das Tragische*, Frankfurt, 1961, p. 65 ss.

3 Verso 353. Trad. E. Staiger, *Die Tragödien des Sophokles*, Zurique, 1944.

4 Ibsen, "John Gabriel Borkman", em *Sämtliche Werke*, Fischer, Berlim, s. d., vol. IX, p. 87.

5 Ibidem, p. 128.

6 Ibidem, p. 144.

7 Ibidem, p. 92.

8 Ibidem, p. 130.

9 Ibidem, p. 90.

10 Ibidem, p. 94.

11 Ibidem, p. 128.

12 Ibidem, p. 135.

13 Ibidem, p. 145.

14 Ibidem, p. 146.

15 Ibidem, p. 164.

16 G. Lukács, *Die Theorie des Romans*, ed. cit. p. 127.

17 Ibidem, p. 135.

18 Ibidem, p. 135.

19 Cf. Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, Leipzig, 1927, pp. 98-102.

20 Cf. P. Szondi, *Versuch über das Tragische*, ed. cit., pp. 108-9.

21 Rilke, op. cit., p. 101.

22 Citado por: G. Lukács, "Zur Soziologie des modernen Dramas", em *Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitk*, vol. 38, 1914. Cf. também *Schriften zur Literatursoziologie*, P. Ludz (org.), Neuwied, 1961, pp. 261-95.

23 A. Tchékhov, *Drei Schwestern*, J. Ladyschnikow, Berlim, s. d., p. 60.

24 Ibidem, pp. 24-5.

25 Ibidem, p. 45.

26 Ibidem, p. 46.

27 Ibidem, p. 8, em primeira pessoa no original.

28 Ibidem, p. 30.

29 Ibidem, p. 75.

30 G. Lukács, *Zur Soziologie des modernen Dramas*, ed. cit., pp. 678-9.

31 Ibidem, p. 679.

32 Tchékhov, *Drei Schwestern*, ed. cit., p. 22.

33 Ibidem, p. 37 ss.

34 Strindberg, *Samlade Skrifter*, vol. XVIII. Citado e traduzido a partir de C. E. Dahlström, *Strindberg's Dramatic Expressionism*, Ann Arbor, 1930, p. 99.

35 Strindberg, "Der Vater", em *Gesamtausgabe*, trad. E. Schering, Munique, 1908-1928, vol. III, p. 37.

36 Cf. pp. 32-3.

37 Strindberg, "Der Vater", ed. cit., p. 58.

38 Ibidem.

39 Ibidem, p. 58.

40 Rilke, op. cit., p. 101.

41 Strindberg, *Gesamtausgabe*, ed. cit., vol. X, pp. 177-8.

42 Cf. Dahlström, *Strindberg's Dramatic Expressionism*, Ann Arbor, 1930, p. 49 ss., p. 124 ss.

43 Strindberg, *Gesamtausgabe*, ed. cit., vol. V, p. 7.

44 Ibidem, p. 52.

45 Strindberg, *Ein Traumspiel*, trad. W. Reich, Basel, 1946, p. 46.

46 Ibidem, pp. 32-3.

47 Ibidem, p. 90.

48 Ibidem, p. 57.

49 Ibidem, pp. 62-3.

50 Strindberg, "Gespenstersonate", trad. M. Mann, em *Insel-Bücherei*, nº 293, p. 12.

51 Ibidem, p. 24.

52 Ibidem, p. 42.

53 Maeterlinck, *Les Aveugles. Théatre I-II*, Bruxelas, 1910. Edição alemã: *Die Blinden*, trad. de L. vv. Schlözer, Munique, s. d., pp. 9-10.

54 Ibidem, pp. 10-1.

55 Ibidem, pp. 23-4.

56 Ibidem, p. 11.

57 [Faz anos e anos que estamos juntos e nunca nos percebemos. Dir-se-ia que estamos sempre sós!... É preciso ver para amar.] *Les Aveugles*, p. 104; edição alemã, p. 41.

58 Maeterlinck, *Intérieur*, ed. cit. Em alemão: *Daheim*, trad. G. Stockhausen, Berlim, 1899, p. 66.

59 Ibidem, pp. 87-8.

60 Ibidem, pp. 76-7.

61 Hauptmann, "Die Weber", em *Gesammelte Werke* (Volksausgabe), Berlim, 1917, vol. 1, p. 375.

62 Ibidem, p. 384.

Transição

Teoria da mudança estilística

Enquanto forma poética do fato (1) presente (2) e intersubjetivo (3), o drama entrou em crise por volta do final do século XIX, em razão da transformação temática que substitui os membros dessa tríade conceitual por conceitos antitéticos correspondentes. Em Ibsen, o passado domina no lugar do presente. Não é temático um acontecimento passado, mas o próprio passado, na medida em que é lembrado e continua a repercutir no íntimo. Desse modo, o elemento intersubjetivo é substituído pelo intrasubjetivo. Nos dramas de Tchékhov, a vida ativa no presente cede à vida onírica na lembrança e na utopia. O fato torna-se acessório, e o diálogo, a forma de expressão intersubjetiva, converte-se em receptáculo de reflexões monológicas. Nas obras de Strindberg, o intersubjetivo ou é suprimido ou é visto através da lente subjetiva de um eu central. Com essa interiorização, o tempo presente e "real" perde o seu domínio exclusivo: passado e presente desembocam um no outro, o presente externo provoca o passado recordado. Na esfera intersubjetiva, o fato restringe-se a uma seqüência de encontros, meras balizas do verdadeiro fato: transformação interna. O *drame statique* de Mae-

terlinck dispensa a ação. Em face da morte, à qual ele se dedicou exclusivamente, desaparecem também as diferenças intersubjetivas e, assim, a confrontação entre homem e homem. À morte se contrapõe um grupo de homens anônimos, mudos e cegos. Finalmente a dramática social de Hauptmann descreve a particularidade da vida intersubjetiva por meio do extra-subjetivo: as condições políticas e econômicas. A uniformidade ditada por elas suprime a singularidade do que é presente; este é também o que passou e o que virá. A ação cede ao estado condicionado, do qual os homens se tornam vítimas impotentes.

Dessa maneira, o drama do final do século XIX nega em seu conteúdo o que, por fidelidade à tradição, quer continuar a enunciar formalmente: a atualidade intersubjetiva. O que vincula as diversas obras da época e remonta à mudança ocorrida em sua temática é a oposição sujeito-objeto, que determina seus novos contornos. Nos "dramas analíticos" de Ibsen, presente e passado, revelador e revelado, contrapõem-se como sujeito e objeto. Nos "dramas de estação" de Strindberg o sujeito isolado torna-se objeto para si mesmo; em *Sonho*, a humanidade é algo de objetivo para a filha do deus Indra. O fatalismo de Maeterlinck condena os homens a uma objetividade passiva; com a mesma objetividade se apresentam os homens nos "dramas sociais" de Hauptmann. Sem dúvida, a temática de Maeterlinck e de Hauptmann distingue-se da de Ibsen e de Strindberg pelo fato de não condicionar originariamente nenhuma oposição sujeito-objeto, mas somente o caráter objetivo das *dramatis personae*; mas para sua representação o sujeito é formalmente necessário como eu-épico.

Nessas relações sujeito-objeto, o caráter absoluto dos três conceitos fundamentais da forma dramática é destruído, e com ele o próprio caráter absoluto dessa forma. O presente (2) do drama é absoluto porque

não possui nenhum contexto temporal: "o drama não conhece o conceito de tempo". "A unidade de tempo significa o estar-destacado do tempo".[1] O intersubjetivo (3) é absoluto no drama porque nem o intrasubjetivo nem o extra-subjetivo encontram-se a par dele. Restringindo-se no Renascimento ao diálogo, o drama escolhe a esfera do "inter" como seu espaço exclusivo. E o fato (1) é absoluto no drama porque está destacado tanto do estado interno da alma como do estado externo da objetividade, fundando no domínio absoluto a dinâmica da obra.

Quando esses três fatores da forma dramática entram em relação como sujeito ou objeto, eles são relativizados. O presente de Ibsen é relativizado pelo passado que ele tem de revelar como seu objeto. O intersubjetivo de Strindberg, pela perspectiva subjetiva em que ele aparece. O fato em Hauptmann, pelas condições objetivas que ele deve representar.

Tematicamente condicionada, a relação sujeito-objeto — enquanto relação *eo ipso* de natureza formal — requer um ancoramento no princípio formal das obras. No entanto o princípio da forma dramática é propriamente a negação de uma separação entre sujeito e objeto. "Essa objetividade que provém do sujeito, assim como esse subjetivo que alcança a representação em sua realização e validade objetiva (...) oferece como ação a forma e o conteúdo da poesia dramática", escreve Hegel em sua *Estética*.[2]

Por conseqüência, a contradição interna do drama moderno consiste em que a uma transformação dinâmica de sujeito e objeto na forma se contrapõe uma separação estática no conteúdo. Sem dúvida, os dramas em que se apresenta essa contradição devem já tê-la resolvido de uma maneira preliminar para que pudessem se originar. Eles a dissolvem e, ao mesmo tempo, a retém, na medida em que a contraposição temática sujeito-objeto experimenta uma fundação no interior da

forma dramática, mas uma fundação que é motivada, ou seja, é por sua vez temática. Essa oposição sujeito-objeto, situada ao mesmo tempo no plano da forma e no do conteúdo, é representada pelas situações épicas básicas (narrador épico — objeto) que, tematicamente enquadradas, aparecem como cenas dramáticas. O problema de Ibsen é a representação do tempo passado e interiormente vivido em uma forma poética que não conhece a interioridade senão em sua objetivação, que não conhece o tempo senão em seu momento presente. Ele o soluciona inventando situações em que os homens passam a ser o juiz de seu próprio passado rememorado e o colocam desse modo na abertura do presente. O mesmo problema se põe Strindberg em *Sonata dos espectros*. Ele é resolvido pela introdução de uma personagem que tem conhecimentos sobre todas as demais e pode assim, no interior da fábula dramática, tornar-se o seu narrador épico. Os homens de Maeterlinck são vítimas mudas da morte. A cena dramática de *Interior* mostra-os como personagens mudas na parte interna da casa. O diálogo, que as toma por objeto, é mantido por duas figuras que as observam da janela. Em *Antes do nascer do sol*, Hauptmann faz com que os homens a serem representados recebam a visita de um estranho. Em *Os tecelões*, os diversos atos representam situações narrativas ou de revista. Por fim, Tchékhov soluciona o problema de representar a impossibilidade do diálogo na forma dialógica do drama ao introduzir um surdo e ao deixar que os homens falem sem se entenderem.

Essa cisão no princípio formal das obras e a dupla função, relativa à forma e ao conteúdo, de uma personagem ou de uma situação, a qual lhes causa danos reiterados, desaparecem na dramaturgia das décadas seguintes. Mas as novas formas que a caracterizam brotam das intuições temáticas e formais da época de transição: o tribunal do passado

de Ibsen, o narrador em cena de Strindberg e a introdução de um pesquisador social por parte de Hauptmann.

O processo a ser exposto mais adiante em detalhe permite discernir uma teoria da mudança estilística que se distingue das interpretações correntes relativas a uma sucessão imediata dos dois estilos. Pois esta teoria insere entre os dois períodos um terceiro, em si contraditório, colocando assim as fases de desenvolvimento no ato ternário da dialética de conteúdo e forma. Mas o período de transição não é só determinado pelo fato de que nele a forma e o conteúdo, partindo de sua correspondência originária (o capítulo "Drama", mais acima), se afastam um do outro e entram em contradição (o capítulo "Crise do drama"). Pois a superação da contradição na próxima etapa do desenvolvimento é preparada nos elementos formais tematicamente encobertos contidos já na antiga forma que se tornou problemática. E a mudança para o estilo em si não-contraditório se efetua à medida que os conteúdos, desempenhando uma função formal, precipitam-se completamente em forma e, com isso, explodem a forma antiga.

Testemunhado pela dramaturgia conseqüente do século XX, esse processo pode ser percebido, no entanto, também nos exemplos provenientes de outros âmbitos da arte. O romance psicológico do século XIX desenvolve o *monologue intérieur* no âmago do estilo épico tradicional, baseado na contraposição de narrador e objeto. Contudo esse monólogo, visto que reside inteiramente na interioridade das personagens representadas, já não pressupõe mais a distância épica. Enquanto o estilo épico não é abandonado, o *monologue intérieur* deve ser mediado pelo narrador épico (cf. a frase quase estereotipada "*se dit-il*" de Stendhal, talvez a mais freqüente em *O vermelho e o negro*, onde não se pode ignorar, por certo, que a análise psicológica de Stendhal, para a qual a

psique é algo de objetivo, legitima por sua vez a distância épica). Mediado pelo narrador épico, o *monologue intérieur* continua no plano temático. A psicologização progressiva do romance no século XX torna o *monologue intérieur* cada vez mais essencial; a mudança estilística (abstraindo Dujardin) se efetiva na obra de James Joyce: o solilóquio interno torna-se aqui o próprio princípio formal e explode o estilo épico tradicional. O *Ulisses* já não conhece mais nenhum narrador épico. Da mesma maneira que esse *stream of consciousness* é preparado no interior da épica tradicional, a pintura de Cézanne — para dar um exemplo extraliterário —, que em última instância se atém ainda ao princípio da observação direta da natureza, contém já a origem do aperspectivismo e do sintetismo dos estilos posteriores (como o dos cubistas). E, do último romantismo, a música de Wagner prepara a atonalidade de Schönberg quando tende, no interior da tonalidade fundada na tríade, ao cromatismo radical, ou seja, à equiparação dos doze tons.

Desse modo, o novo princípio se revela, antes das transformações mencionadas acima, como princípio antitético no âmago do antigo.

Os três exemplos — Stendhal, Cézanne e Wagner — mostram ao mesmo tempo que a situação de transição ainda permite um grau elevado de complexidade. Mas o caráter único que reside na reconciliação de princípios relutantes, bem-sucedida nesses autores, e a dinâmica imanente da contradição, que não quer ser reconciliada mas resolvida, não podem ser ignorados e explicam por que suas obras não puderam tornar-se modelo para os artistas posteriores ou por que só foram um modelo de inspiração na mesma medida em que foram deixados para para trás.

Assim como na "crise do drama" a transição do estilo dramático puro para o contraditório derivou de modificações temáticas, a mu-

dança seguinte — apesar dos temas permanecerem em grande medida os mesmos — deve ser apreendida como o processo em que o elemento temático se consolida em forma e rompe a antiga forma. Dessa maneira surgem os "experimentos formais", que até então foram interpretados apenas em si mesmos, e por isso se preferiu vê-los como futilidade, como modo de escandalizar o burguês ou como expressão de incapacidade pessoal, mas cuja necessidade interna vem à tona assim que colocados no quadro da mudança estilística.

Ilustremos agora a oposição temático-formal através de um exemplo, o que poderá lançar luz também sobre o processo do vir-a-ser da forma. O canto é elemento temático em um drama no qual se canta uma canção, mas formal na ópera. Por esse motivo, as *dramatis personae* podem aplaudir a cantora, ao passo que as personagens da ópera não devem tomar consciência de que cantam. (Nas comédias de Tieck e de outros autores, a "ironia romântica" significa a manifestação de que as *dramatis personae* refletem também sobre o aspecto formal, sobre os seus papéis, por exemplo).[3]

Antes de considerarmos essas novas formas em que a contradição entre a temática épica e a forma dramática é resolvida por meio do vir-a-ser formal da épica interna, devemos apontar as correntes que, em vez de *solucionar* a antinomia no sentido do processo histórico, isto é, em vez de fazer com que a forma resulte do novo conteúdo, se atêm à forma dramática e tentam *salvá-la* de diversas maneiras. Contudo não deixaremos de indicar que essas tentativas de salvamento, malgrado sua intenção formalista e conservadora, não carecem de novos momentos de significação.

Além dessa crise do drama e das suas tentativas de solução épica, e não obstante só compreensíveis por inteiro quando se as têm como

pano de fundo, aparece por volta da virada do século o drama lírico, e, à frente de todos, a obra de juventude de Hofmannsthal. É fácil perceber como ele se relaciona indiretamente com a crise do drama. A tensão entre forma e conteúdo do drama moderno se atribui à contradição entre a unificação dialógica de sujeito e objeto na forma e sua separação no conteúdo. A "dramaturgia épica" se desenvolve à medida que a relação sujeito-objeto situada no plano do conteúdo se consolida em forma. O drama lírico escapa a essa contradição porque a lírica não radica nem na passagem recíproca atual nem na separação estática de sujeito e objeto, mas em sua identidade essencial e originária. Sua categoria central é o estado de espírito. Porém este não pertence à interioridade isolada; originariamente, o estado de espírito não é, escreve E. Staiger, "nada que exista 'dentro' de nós. Ao contrário, no estado de espírito estamos de maneira insigne 'fora', não diante de coisas, mas *dentro* delas, e elas estão dentro de nós".[4] E na lírica a mesma identidade caracteriza o eu e o tu, o agora e o outrora. Do ponto de vista formal e para a problemática de Ibsen, Strindberg e Tchékhov, isso significa, no entanto, que o drama lírico não conhece diferença alguma entre o monólogo e o diálogo, porquanto o tema da solidão não torna problemático o drama lírico. A linguagem dramática é estritamente referida à ação, que decorre em um presente contínuo; por isso, a análise do passado está em contradição com a forma dramática. Na lírica, ao contrário, os tempos se unificam, o passado é também o presente, e a linguagem não é ao mesmo tempo elemento temático que deva justificar-se e possa ser interrompido pelo silêncio. A lírica é em si linguagem; por esse motivo, no drama lírico a linguagem e a ação não coincidem necessariamente. A isso se refere R. Kassner quando escreve a respeito das primeiras obras líricas de Hofmannsthal: "É possível, por assim

dizer, passar o dedo por entre a palavra e a ação, desprendendo uma da outra".[5] Independente da ação, a linguagem lírica pode encobrir no fato os abismos que expressam com freqüência a crise do drama.

Notas

1 G. Lukács, *Die Theorie des Romans*, ed. cit., p. 127.

2 Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, ed. cit., vol. XIV, p. 324.

3 Cf. P. Szondi, "Friedrich Schlegel und die romantische Ironie". Com um apêndice sobre Ludwig Tieck, em *Satz und Gegensatz*, Frankfurt, 1964.

4 E. Staiger, *Grundbegriffe der Poetik*, Zurique, 1946, p. 66.

5 R. Kassner, "Erinnerungen an Hofmannsthal", em *Das physiognomische Weltbild*, Munique, 1930, p. 257.

Tentativas de salvamento

O naturalismo

Os últimos dramas alemães que ainda são dramas foram escritos por Gerhart Hauptmann; pensemos, por exemplo, em *O condutor Henschel* (1898), *Rose Bernd* (1903) e *Os ratos*. Mas o que possibilita esse sucesso tardio é o naturalismo, de cuja tendência conservadora no âmbito da dramaturgia já tratamos brevemente a propósito de Strindberg.[1]

O drama naturalista escolhia seus heróis entre as camadas baixas da sociedade. Nelas se encontravam homens cuja força de vontade era inquebrantável; que podiam se engajar com todo o seu ser por um fim, impelidos pela paixão; que não eram separados uns dos outros por nada de fundamental: nem a referencialidade ao eu nem a reflexão. Homens capazes de suster um drama, com sua limitação essencial ao fato presente e intersubjetivo. Assim, à diferença entre as camadas baixas e altas da sociedade correspondia a diferença dramatúrgica: a capacidade e a incapacidade para suster o drama. O lema naturalista, que de boa fé preconizava que o drama não era uma posse exclusiva da

Biblioteca da
Escola de Belas Artes da UFMG

burguesia, ocultava a amarga constatação de que a burguesia há muito já não possuía mais o drama. Estava em jogo o salvamento do drama. Quando se tomava consciência da crise do drama burguês (Hauptmann em *A festa da paz* [1890], *Homens solitários* [1891], *Michael Kramer* [1900] etc.), fugia-se da própria época. Não para o passado, mas para o presente estranho. À medida que se descia os degraus sociais, descobria-se o elemento arcaico no presente: girava-se para trás o ponteiro no relógio do espírito objetivo — e o naturalista tornava-se assim um "moderno". No século XVIII, a transição do drama da aristocracia para a burguesia correspondia ao processo histórico; por sua vez, a inclusão naturalista do proletariado no drama por volta de 1900 pretendeu justamente desviar-se desse processo.

Eis a dialética histórica do drama naturalista. Mas ele possui também uma dialética dramatúrgica. A distância social, o primeiro fator a possibilitar o drama do naturalismo, torna-se-lhe fatal enquanto distância dramatúrgica. A possibilidade de colocar a categoria da compaixão no centro da poesia de Hauptmann não depõe contra mas a favor da afirmação de que ele se encontrava ante suas criaturas como um observador e não atrás delas ou dentro delas. Pois a compaixão pressupõe a distância que ela vem superar. No entanto o dramaturgo genuíno — assim como o espectador — não se encontra distante das *dramatis personae*: ele é um entre elas ou não está em absoluto incluso na obra. Essa identidade do poeta, espectador e *dramatis personae* torna-se possível porque os sujeitos do drama são sempre projeções do sujeito histórico: eles coincidem com o estado da consciência. Nesse sentido, todo drama genuíno é o espelho de sua época; em suas personagens se espelha a camada social que forma como que a vanguarda do espírito objetivo. É por isso que não existe nenhum drama histórico genuíno.

O elemento mitológico-histórico do classicismo francês era o drama da aristocracia e do rei. A aproximação entre o Olimpo e o coro, efetuada no *Amphitryon* de Molière, não é um caso picante e isolado, mas expressa na história das idéias a relação da época com a *tragédie classique*. E a máxima fidelidade histórica na reprodução dos discursos parlamentares não impede Büchner, por exemplo, de fazer com que seu Danton caísse naquele tédio que historicamente só surgiu após a queda de Napoleão e se tornou a experiência mais pessoal de Büchner depois de ele ter reconhecido o anacronismo de seu programa revolucionário mas são principalmente as obras de Stendhal que nos dão notícia sobre a relação entre o tédio e a situação pós-napoleônica). Porém no drama naturalista, que graças aos anacronismos do presente evita a fuga para a história, não se espelha a burguesia da virada do século, tampouco a classe que lhe proporciona as personagens. Ao contrário, uma classe observa a outra: o poeta burguês e o público constituído pela burguesia observam o campesinato e o proletariado. Essa distância tem conseqüências negativas no plano dramatúrgico.

Conclui-se da análise de *Os tecelões* que a linguagem naturalista pressupõe o eu-épico. O que tem íntima relação com o problema do "meio". A reprodução do meio não resulta apenas do programa naturalista. Ela não chama a atenção só para as intenções do poeta, mas também para sua posição. O pano de fundo dos homens que agem e a atmosfera em que se movem passam a ser visíveis somente ao poeta que está diante deles ou os freqüenta como estranho: ao narrador épico. Essa relativização do drama em função do narrador, que ele pressupõe enquanto drama naturalista, espelha-se em sua parte interna como relativização das personagens em função do meio, o qual lhes aparece alienado. O tão depreciado "caráter abstrato" da *tragédie clas-*

sique e a limitação de sua linguagem a um vocabulário seleto residem por inteiro no sentido do princípio formal do drama. O caráter abstrato faz ressaltar com máxima pureza o que acontece no presente entre os homens; o vocabulário restrito vem a ser como que a posse mais própria do drama e não aponta para alguma coisa além dele, como o drama naturalista para o empirismo.

Por fim, algo análogo se demonstra na ação. A ação do drama naturalista pertence de modo geral ao gênero do *fait divers*. O *fait divers* é o fato suficientemente interessante em si mesmo para ser relatado mesmo que alienado do seu contexto. Por esse motivo, é irrelevante saber com quem ele se dá; é essencialmente anônimo. Informações de jornal, como "Pauline Piperkarcka, doméstica, vinte anos, domiciliada a norte de Berlin", servem apenas para atestar a autenticidade do *fait divers*. Um refluxo da ação para a interioridade dos sujeitos ou a objetivação da interioridade na ação — como Hegel exigia para o drama — são evitados aqui devido à essência do *fait divers*. Eis porque o *fait divers* não pode nunca ser inteiramente inserido no drama naturalista. Ele constitui no interior do drama, por assim dizer, uma ação coagulada, que não se integra perfeitamente aos caracteres e a seu meio ambiente. A dissociação de meio, caracteres e ação no drama naturalista, a alienação em que eles se apresentam, aniquila a possibilidade de uma unificação sem solução de continuidade dos elementos, formando um movimento global absoluto, como o reclamado pelo drama. A tendência à decomposição demonstrada por quase todos os dramas naturalistas de Hauptmann, e talvez mais fortemente por *O galo vermelho* (1901), radica nessa problemática, que por sua vez só poderia encontrar sua solução no plano da épica: na coesão do díspar por meio do eu-épico.

Desse modo, a dramaturgia do naturalismo, em que a forma dramática trata de sobreviver à crise historicamente condicionada, encontra-se desde o princípio no perigo de converter-se em épica por causa da mesma distância face à burguesia que lhe possibilitou, de início, salvar o drama.

A peça de conversação

Uma segunda tentativa de salvamento se aplica ao diálogo. Já foi mostrado de onde vem o perigo que o ameaça: quando desaparece a relação intersubjetiva, o diálogo se despedaça em monólogos, quando o passado predomina, ele se torna a sede monológica da reminiscência.

O salvamento do drama por recurso ao diálogo remonta à opinião, difundida sobretudo nos círculos teatrais, de que o dramaturgo seria aquele capaz de escrever um bom diálogo. A garantia do "bom diálogo" é dada quando este é separado da subjetividade, cujas formas históricas o colocam em perigo. Se no drama genuíno o diálogo é o espaço coletivo onde a interioridade das *dramatis personae* se objetiva, aqui ele é alienado dos sujeitos e se apresenta como autônomo. O diálogo se torna conversação.

A peça de conversação domina a dramaturgia européia, principalmente a inglesa e a francesa, desde a segunda metade do século XIX. Como *well-made-play* ou *pièce bien faite*, ela comprova suas qualidades dramatúrgicas, ocultando desse modo o que ela é no fundo: a paródia involuntária do drama clássico. O seu momento negativo — o fato de que ela, porquanto separada do sujeito, carece da possibilidade de uma expressão subjetiva — converte-se no momento positivo na medida

em que se preenche com temas do dia o espaço dialógico que ficou vazio. As peças de conversação giram em torno de questões como o direito de voto para mulheres, amor livre, direito de divórcio, *mesalliance*, industrialização e socialismo. Desse modo, o que na realidade se opõe ao processo histórico adquire a aparência de modernidade. Moderna e ao mesmo tempo exemplarmente dramática, a peça de conversação constituía no começo do século a norma da dramaturgia; o teatro que buscava novas formas para novos enunciados tinha dificuldade em se afastar dela e era criticado desse ponto de vista. Só na Alemanha o caminho para as tentativas de solução épica da crise não foi obstruído pelas barricadas das peças de conversação já acadêmicas, pois não havia uma sociedade cultivada alemã e um estilo de conversação alemão.

No entanto não se pode ignorar aqui que o caráter exemplarmente dramático da peça de conversação representava mais a aparência do que a verdade. A absolutização do diálogo em conversação paga um preço não só qualitativo, mas também dramatúrgico. Ao pairar entre os homens, a conversação, ao invés de vinculá-los, faz com que se percam os vínculos. O diálogo dramático é, em todas as suas falas, irrevogável e prenhe de conseqüências. Como série causal, ele constitui um tempo próprio, destacando-se assim do decurso temporal. Daí o caráter absoluto do drama. É diferente com a conversação. Ela não tem uma origem subjetiva e uma meta objetiva: ela não leva a outra coisa, não passa para a ação. Por isso ela tampouco possui um tempo próprio e participa apenas do decurso "real" do tempo. Visto que a conversação não tem uma origem subjetiva, ela não é capaz de definir os homens. Da mesma maneira que seu tema é uma citação dos problemas do dia, suas *dramatis personae* citam tipos da sociedade real. A tipologia da *commedia dell'arte* é uma tipologia intradramática; ela se refere a uma

realidade estética e, dessa maneira, não aponta para além dos limites do drama. Ao contrário, a tipologia da peça de conversação remonta a uma tipificação social e, portanto, dirige-se contra a exigência posta pelo caráter absoluto da forma dramática. Visto que a conversação desfaz os vínculos, ela não pode passar para a ação. A ação de que a peça de conversação necessita para se apresentar como *well-made-play* lhe é emprestada de fora. Ela incide sem motivação no drama, com a forma de acontecimentos inesperados — e seu caráter absoluto é destruído também por isso.

O caráter extracênico de sua dramaturgia, que se acrescenta à nulidade temática, já justifica inteiramente a inclusão da peça de conversação no grupo das tentativas de salvamento que não ousam encarar a crise do drama. No entanto a crítica radical da peça de conversação não deve ignorar de todo as suas possibilidades positivas. Elas vêm à tona quando a conversação se vê no espelho, quando o elemento puramente formal se inverte em elemento temático.

Sobre o duplo solo da peça de conversação e da comédia de caráter se ergue a obra teatral talvez mais perfeita da literatura alemã contemporânea: *O difícil* [*Der Schwierige*, 1918], de Hofmannsthal. Ela escapa ao vazio e à temática de citação não só porque a sociedade aristocrática de Viena que ela descreve vive essencialmente na conversação. Mas também porque a conversação experimenta um aprofundamento e uma metamorfose por conta da personagem a que se refere o título, o conde Bühl, o único personagem moderno na galeria de caracteres da grande comédia. A conversação se lhe torna temática, e a partir de sua problemática ressalta a questionabilidade do diálogo e até da própria linguagem.[2]

É de outro modo que a linguagem corrente francesa se condensa em *Esperando Godot* (1952), de Samuel Beckett. Na maioria das vezes

puramente formal, a limitação do drama à conversação torna-se temática nessa obra: aos homens que esperam Godot, esse Deus não só *absconditus* mas também *dubitabilis*, resta somente a conversa nula para confirmar sua própria existência. No entanto, tendendo ao abismo do silêncio e sempre recuperada a duras penas, a conversação vazada dentro do espaço metafísico vazio, que torna tudo significativo, consegue revelar a "*misère de l'homme sans Dieu*". Sem dúvida, nesse nível a forma dramática não encerra mais nenhuma contradição crítica, e a conversação já não é mais um meio de superá-la. Tudo está em ruínas: o diálogo, o todo da forma, a existência humana. O enunciado só se presta à negatividade: ao automatismo absurdo da fala e à impossibilidade de cumprir a forma dramática. Isso expressa o negativo de uma existência em espera, que carece da transcendência, mas não é capaz de alcançá-la.

A peça de um só ato

O fato de que depois de 1880 dramaturgos como Strindberg, Zola, Schnitzler, Maeterlinck, Hofmannsthal, Wedekind e mais tarde um O'Neill, W. B. Yeats e outros se dediquem à peça de um só ato indica não apenas que a forma do drama lhes passou a ser problemática, mas também que já se trata muitas vezes da tentativa de salvar da crise o estilo "dramático", considerado o estilo do futuro.

No drama, o momento da tensão, do "estar-antes-de-si" (E. Staiger), ancora-se no fato intersubjetivo. Em última instância, ele é o momento futuro inerente à dialética entre homem e homem *qua* dialética. No drama a relação intersubjetiva é sempre unidade de oposições que almejam sua superação. O saber sobre a necessidade dessa superação, o

pensamento e a ação antecipatórias das *dramatis personae* com vista a ela ou ao seu impedimento resultam na tensão dramática, que deve ser distinguida, por exemplo, da tensão em face dos presságios de uma catástrofe. O fato de que o momento da tensão está ancorado na dialética da relação intersubjetiva explica por que a crise do drama implica necessariamente a crise do estilo "dramático" no teatro moderno. A solidão e o isolamento, tal como tematizadas por Ibsen, Tchékhov e Strindberg, agudizam certamente as oposições entre os homens, mas aniquilam ao mesmo tempo a pressão para superá-las. Por sua vez, a impotência do homem descrita por Hauptmann e Zola no plano social e por Maeterlinck no plano metafísico já não deixa aparecer mais oposição alguma e leva à unidade sem confronto de um destino comum. Acresce que o isolamento dos homens acarreta geralmente "a abstração e intelectualização de seus conflitos", quando as oposições extremadas entre os homens isolados já estão, em certo sentido, vencidas desde o princípio por força da objetividade engendrada pela intelectualização.[3]

Como conseqüência desses processos, o desaparecimento da tensão é atestado pelos dramas de Tchékhov e Hauptmann. Mas a maneira como a peça de um só ato é convocada para proporcionar ao teatro o momento da tensão fora da relação intersubjetiva se revela com maior clareza na obra dramática de Strindberg. Já foi indicada a posição das *Onze peças de um só ato* (1888-1892) entre *O pai* (1887) e os dramas de estação *Rumo a Damasco* I-III.[4] Em *O pai* transparece o fato de que à dramaturgia subjetiva já não corresponde mais a forma tradicional do decurso da ação. Tudo é visto com os olhos do capitão e a luta de sua mulher contra ele é, em última análise, organizada por ele mesmo. O jogo das oposições se move no seu íntimo e já não se expressa mais em uma "intriga". É por isso que Strindberg, em seu ensaio *A peça*

de um só ato (redigido em 1889, dois anos depois de *O pai*), chega a renunciar à intriga e, com ela, à "peça de uma noite inteira" [*abendfüllendes Stück*] de modo geral: "Uma cena, um '*quart d'heure*', parece ser o tipo de peça teatral adequado para os homens de hoje...".[5] Isso pressupõe que a peça de um só ato se distingue do drama "de uma noite inteira" não apenas quantitativa mas também qualitativamente: na natureza da ação que decorre e — intimamente vinculado com ela — na natureza do momento de tensão.

A peça de um só ato moderna não é um drama em miniatura, mas uma parte do drama que se erige em totalidade. Seu modelo é a cena dramática. O que significa que a peça de um só ato partilha com o drama o seu ponto de partida, a situação, mas não a ação, na qual as decisões das *dramatis personae* modificam continuamente a situação de origem e tendem ao ponto final do desenlace. Visto que a peça de um só ato já não extrai mais a tensão do fato intersubjetivo, esta deve já estar ancorada na situação. E não como mera tensão virtual a ser realizada por cada fala dramática (como a tensão constituída no drama); antes, a própria situação tem de dar tudo. Uma vez que a peça de um só ato não renuncia de todo à tensão, ela procura sempre a situação limite, a situação anterior à catástrofe, iminente no momento em que a cortina se levanta e inelutável na seqüência. A catástrofe é o dado futuro: não se trata mais da luta trágica do homem contra o destino, a cuja objetividade ele (no sentido de Schelling)[6] poderia opor sua liberdade subjetiva. O que separa o homem da ruína é o tempo vazio, que não pode mais ser preenchido por uma ação, em cujo espaço puro, retesado até chegar à catástrofe, ele foi condenado a viver. Desse modo, mesmo nesse ponto formal, a peça de um só ato se confirma como o drama do homem sem liberdade. Ela surge no tempo do determinis-

mo, ligando entre si os dramaturgos que o adotaram, a despeito de diferenças estilísticas e temáticas: ele vincula o simbolista Maeterlinck ao naturalista Strindberg.

Já tratamos anteriormente das peças de um só ato de Maeterlinck, dos seus *drames statiques*. Resta acrescentar o traço "dramático" ao qual elas devem sua situação catastrófica. Nada seria mais errôneo do que inferir de sua condição estática, enfatizada programaticamente por Maeterlinck, e de sua encoberta estrutura épica, uma ausência da tensão que deve ser a marca do drama enquanto tal. Por certo, a impotência dos homens exclui a ação, a luta, e desse modo também a tensão do intersubjetivo; mas não exclui a tensão gerada pela situação em que estão inseridos, da qual são as vítimas. O tempo tenso em que nada mais pode suceder é preenchido pela irrupção do medo e pela reflexão sobre a morte. Em *Os cegos* e *Interior*, ele já nem é marcado mais pela aproximação da morte; inclusive a morte se situa no passado, e o espaço de tempo não é mais que o tempo de sua descoberta. E, como sempre acontece quando não se realiza na ação, o tempo aparece aqui espacializado: como caminho da descoberta em *Os cegos*, como caminho da mensagem em *Interior*. Cenicamente isso se torna tangível pela diminuição da distância entre os cegos e seu líder, que jaz desde o início no meio deles, e pela linha limite que separa a casa aparentemente protegida, dentro da qual a família despreocupadamente espera a noite, e o jardim, onde dois homens sabem do suicídio da filha, mas hesitam em superar o limite, comunicando a morte à família. E a cortina cai sempre que o caminho da descoberta ou o da mensagem chegou ao fim, quando se veio a saber da catástrofe, quando é atingida, na expressão de E. Staiger, a "pre-missa" [*Vor-wurf*] que justificava a tensão.

Na concepção básica, os "*drames statiques*" não são dessemelhantes da peça de um só ato *Diante da morte* (1892), de Strindberg, que no plano temático dá continuidade à linha adotada em *O pai*. Ela pode ser vista como sua transposição para a forma da peça de um só ato, da qual Strindberg, nesse período de sua criação, pensava ser "talvez a fórmula do drama vindouro".[7] Nesse ponto, as diferenças permitem reconhecer o que separa essencialmente a peça de um só ato da "peça de uma noite inteira" e por que ela pode substituir o drama já problemático. O senhor Durand, "diretor de uma pensão, ex-funcionário de ferrovias estatais", é um "homem em um inferno feminino", como o capitão em *O pai*. Mas, viúvo, ele não tem mais um antagonista, o que expressa a renúncia de Strindberg à intriga e, ao mesmo tempo, a aproximação da peça de um só ato, que já não conhece mais um fato dramático, com a "técnica analítica". O "inferno feminino" é constituído pelas filhas do senhor Durand, as quais sua mãe educou para se posicionarem contra ele. No entanto a ameaça de ruína não vem delas e sim do exterior: a pensão que ele dirige está perto da bancarrota. O que manifesta a substituição do intersubjetivo pelo mundo objetivo, uma nova fundamentação da tensão dramática, extraída agora da situação e não mais do confronto entre homem e homem. Sem dúvida, Strindberg não descreve seu herói na mais completa impotência. Ele evita a bancarrota incendiando a casa e tomando veneno para propiciar, com o dinheiro do seguro, uma vida próspera às filhas. Porém a "ação" da peça não é uma seqüência de acontecimentos a desembocar na decisão pelo suicídio, tampouco o desenvolvimento psicológico que o antecede, mas a exposição de uma vida familiar minada pelo ódio e pela discórdia, a análise ibseniana de um casamento infeliz que, no espaço tenso da catástrofe próxima, alcança o efeito dramático mesmo sem se acrescentar uma nova ação.

Em outras peças de um só ato de Strindberg, como *Pária*, *Brincando com fogo* e *Credores*, todas caracterizáveis como "dramas analíticos" sem ação presente secundária, falta também o momento de tensão da catástrofe iminente. A precipitação dramática surge aqui — não se pode deixar de dizê-lo — da impaciência do leitor ou do espectador, que não suporta mais a atmosfera do inferno que se lhe abre, e que desde as primeiras falas já pensa apressadamente no fim, dele esperando a salvação, se não para as personagens do drama, pelo menos para si mesmo.

Mas devemos voltar a lembrar que, na obra de Strindberg, a forma da peça de um só ato é adotada em um momento de crise. Quando reconhece que a dramaturgia subjetiva, ao negar a representação direta do fato intersubjetivo, precisa renunciar também ao estilo da tensão, ele passa, após uma pausa de cinco anos, à fórmula épica do "drama de estação".

Confinamento e existencialismo

A crise do drama na segunda metade do século XIX pode ser atribuída em grande parte às forças que tiram os homens da relação intersubjetiva, empurrando-os para o isolamento. Mas o estilo dramático, posto em questão por esse isolamento, é capaz de sobreviver a ele quando os homens isolados, aos quais corresponderia formalmente o silêncio ou o monólogo, são forçados por fatores externos a voltar ao dialogismo da relação intersubjetiva. Isso acontece na situação de confinamento, subjacente na maioria dos dramas modernos que evitaram o movimento em direção ao épico.

Sua origem histórica pode certamente ser buscada na tragédia burguesa. Em seu prefácio a *Maria Magdalene* (1844), Hebbel chamou de "elemento interno, próprio somente dela [da tragédia burguesa]" o "severo confinamento com que os indivíduos, incapazes de qualquer dialética, se contrapõem mutuamente dentro do círculo mais restrito...".[8] Pode-se perguntar se Hebbel estava consciente de ter abordado nessa formulação tanto a crise como a salvação da forma dramática. Mas o "confinamento" e a incapacidade de qualquer "dialética" (intersubjetiva) destruiriam a possibilidade do drama, que vive das decisões de indivíduos em relação recíproca, se o "círculo mais restrito" não rompesse com violência esse confinamento, se entre os homens isolados, mas atados mutuamente, cujos discursos fazem feridas no confinamento do outro, não se desenvolvesse uma segunda dialética. O confinamento que se opera aqui nega aos homens o espaço de que necessitariam em torno de si para estarem a sós com seus monólogos ou em silêncio. O discurso de um fere, no sentido literal da palavra, o outro, quebra seu confinamento e o força à réplica. O estilo dramático, ameaçado de destruição pela impossibilidade do diálogo, é salvo quando, no confinamento, o próprio monólogo se torna impossível e volta a transformar-se necessariamente em diálogo.

Em virtude dessa dialética de monólogo e diálogo, surgiram obras como *A dança da morte* (1901), de Strindberg, e *A casa de Bernarda Alba* (1936), de Lorca. O anseio pela solidão e pelo silêncio e a sua impossibilidade no confinamento são claramente expressos pela heroína de Lorca. Bernarda Alba, cujo marido está morto, faz da casa uma prisão lúgubre para suas cinco filhas. "Pelos oitos anos que durará o luto nem mesmo o vento da rua entrará nessa casa. Agiremos como se tivéssemos emparedado as portas e as janelas. Assim foi na casa de meu pai e

na de meu avô" — diz ela no começo.[9] O segundo ato mostra um "espaço interno branco na casa de Bernarda; suas filhas cosem, sentadas em cadeiras baixas". Quando elas notam a ausência da mais nova, Adela, Magdalena sai a sua procura. Depois:

> *Magdalena* › *(chegando com Adela)* Mas não dormiste?
> *Adela* › Sinto como se meu corpo todo estive em pedaços.
> *Martírio* › *(sondando)* Talvez não dormiste bem a noite?
> *Adela* › Claro que sim.
> *Martírio* › Mas então?
> *Adela* › *(veemente)* Deixa-me em paz! Se dormi ou fiquei acordada, tu não tens nenhum motivo para te intrometer em meus assuntos! Eu faço com o meu corpo o que bem entender!
> *Martirio* › É só interesse por ti!
> *Adela* › Interesse ou bisbilhotice? Não estivestes a costurar? Pois continuai a costurar. Eu gostaria de ser invisível e atravessar a sala sem que me perguntei para onde vou![10]

O drama de épocas anteriores dificilmente conheceu algo similar. A relação intersubjetiva e sua expressão lingüística — o diálogo, a pergunta e a resposta — não eram nada de dolorosamente problemático; ao contrário, constituíam o quadro formal e evidente dentro do qual se movia a temática atual. Mas aqui essa própria condição formal do drama passa a ser temática. O problema que desse modo se coloca ao dramaturgo foi visto talvez pela primeira vez por Rudolf Kassner. Em um de seus primeiros ensaios, ele escreve a respeito dos personagens de Hebbel:

> Na realidade, assemelham-se a homens que por muito tempo estiveram na solidão e em silêncio e, de repente, vêem-se forçados a falar. Em geral o discurso sai mais fácil ao poeta do que ao personagem e assim é o poeta quem muitas vezes deve tomar a palavra, quando gostaríamos que ela ficasse reservada ao seu personagem.[11]

Com isso, Kassner antecipa já a epicização do drama, a inclusão do poeta que, como eu-épico, toma a palavra. Mais adiante, ele escreve:

> É possível dizer desses homens que são dialéticos natos. Mas o são somente na superfície, contra sua vontade; no fundo e antes de mais nada sentimos em todos o homem que por muito tempo estava a sós consigo mesmo, sem falar, o homem que também poderia assistir ao espetáculo em que o poeta o coloca.[12]

Mais uma vez se chama a atenção para a atividade do dramaturgo, que, no entanto, só resulta visível na época de crise do drama. Em elevada medida, ela se torna visível nas obras cujo tema do confinamento representa um aspecto secundário: um auxílio para possibilitar o drama. O confinamento só é justificado quando pertence essencialmente à vida dos homens, cuja representação dramática ele assegura. É esse o caso na tragédia burguesa, no drama conjugal de Strindberg e no drama das convenções sociais em Lorca. Visto que esse confinamento determina o destino das *dramatis personae*, visto que os homens e sua situação não são separados por abismo algum, o dramaturgo não sobressai aqui. Outra coisa se passa nas numerosas obras da dramaturgia moderna cujos personagens são transpostos, graças a um ato dramatúrgico que precede o drama, para uma situação de confinamento que

de modo algum lhes é característica, mas indispensável para a possibilidade de sua apresentação dramática. São obras cujo palco é constituído por uma prisão, por uma casa aferrolhada, um esconderijo ou um posto militar isolado. A reprodução da atmosfera particular desses lugares não pode nos iludir sobre sua determinação formal. E o estilo dramático que possibilitam é, como na peça de conversação, mais aparência do que realidade. Pois o caráter absoluto de tais situações de confinamento acidental é suprimido tanto pelas próprias *dramatis personae*, que da situação externa a eles remetem para suas origens épicas, como pelo dramaturgo, que a compressão das personagens inclui na obra como seu sujeito. A tensão dramática interna paga, por assim dizer, o preço de uma épica externa; um drama se desenvolve dentro de uma bola de vidro. O "palco mágico", que deve criar uma esfera fechada para o drama clássico a fim de que a realidade, restringida à relação intersubjetiva, possa se refletir nela, torna-se uma muralha contra a épica do mundo externo e um instrumento de destilação: o que ocorre nele não é mais um reflexo, mas uma metamorfose, graças ao "experimento dramatúrgico de compressão". Da artificialidade de tais medidas padece essa dramaturgia; os meios empregados com o intuito de torná-la possível são numerosos demais para que o espaço temático não sofra danos. Esse salvamento do estilo dramático só pode obter justificação artística se consegue desprender-se de sua artificialidade. Mas é na obra dramática do existencialismo que isso parece bem-sucedido.

Como visão de mundo e poesia, o existencialismo é a tentativa, por mais problemática que seja, de um novo classicismo, que deveria superar em si o naturalismo. Para o espírito e o estilo clássicos era essencial a limitação ao humano: a filosofia clássica era humanista, e em seu

centro encontrava-se o conceito de liberdade; o estilo clássico se completava nos gêneros artísticos cujo princípio formal era fundado unicamente pelo homem: na tragédia e nas artes plásticas.

O naturalismo é sempre uma fase tardia no processo de reificação, e o romance e a pintura foram naturalistas por volta de 1900, antes de romperem com os seus princípios formais que remontavam à Idade Média. Mas, enquanto naturalista, o drama se aproximava do romance; sua cena passava a ser um quadro de gênero.

A categoria central do naturalismo é o meio: a síntese de tudo que é alienado do homem, sob cuja dominação a subjetividade dramática acaba por cair.

O existencialismo busca retomar o caminho para o classicismo, cortando o laço de dominação entre o meio e o homem e radicalizando a alienação. O meio torna-se situação; o homem, não mais atado ao meio, está doravante livre, em uma situação estranha e, no entanto, característica. Livre, mas não no mero sentido privado: ele só confirma sua liberdade — de acordo com o imperativo existencialista de *engagement* —, quando se decide por uma situação, vinculando-se a ela.

A afinidade do existencialismo com o classicismo baseia-se nesse restabelecimento do conceito de liberdade. É ela que parece capacitar o existencialismo para o salvamento do estilo dramático. Ou seja, a dramaturgia existencialista está próxima justamente daquelas tentativas que querem salvar o drama da epicização, recorrendo às situações de confinamento. Graças a uma curiosa coincidência entre os momentos formais de tais tentativas e as intenções temáticas do dramaturgo existencialista, a forma até aqui vazia torna-se enunciado formal nessa associação, redimindo a dramática do confinamento de sua artificialidade.

Essa artificialidade radicava na transposição dramatúrgica — que precede a obra — dos personagens para uma situação de confinamento e para o caráter acidental da situação. Mas o existencialismo chega, a partir de seus pressupostos intelectuais, à exigência dessa mesma transposição e dessa mesma acidentalidade. Pois sua temática — a estranheza essencial da situação e o caráter perene de "ser-lançado" [*Geworfensein*] do homem — só pode dramaticamente se evidenciar em uma ação cuja particularidade é constituída por esses traços gerais — segundo o existencialismo — do "ser-aí" humano. A estranheza essencial de toda situação deve tornar-se estranheza acidental da situação representada. Por esse motivo, o dramaturgo existencialista não mostra os homens em seu ambiente "habitual" (como o naturalista mostra os homens em seu meio), mas os transpõe para um ambiente novo. A transposição, que repete como experimento, por assim dizer, o "lance" [*Wurf*] metafísico, manifesta os existenciais, isto é, "o caráter de estar-aí do ser" (Heidegger), vividos com estranhamento em experiências condicionadas pela situação e realizadas pelas *dramatis personae*.

A maior parte das obras de J.-P. Sartre segue essa idéia básica. Em sua primeira obra, *As moscas* (1943), a antiga ação de Electra é reinterpretada como ensaio existencialista. Crescido longe de sua pátria, Orestes retorna na qualidade de um estranho ao local de seu nascimento, da mesma maneira que o homem — segundo a doutrina do existencialismo — vem ao mundo e se acrescenta a ele como um estranho. Em Argos, Orestes deve, para deixar de ser estranho, confirmar sua liberdade *a priori*, estabelecendo vínculos e abandonando sua liberdade enquanto homem livre. Ele vinga Agamemnon e liberta a cidade das Erínias-moscas, tornando-se um assassino e, como assas-

sino, atraindo a Erínias para si mesmo. *Mortos sem sepulturas* (1946) mostra seis membros de um grupo da *Résistance* em detenção; *As mãos sujas* (1948) transporta um jovem da burguesia para o Partido Comunista. Mas é a peça *Huis Clos* [*A portas fechadas*, 1944] que mostra o equilíbrio mais perfeito entre a transposição dramatúrgica e a existencialista, a partir do qual se manifesta a afinidade essencial entre a dramática do confinamento e a dramática existencialista.

Essa peça sugere já no título o experimento em um espaço hermeticamente fechado. O palco é um *salon style Second Empire* no inferno. Por que uma obra profana se passa no inferno e por que este figura como salão só encontra uma explicação com base no "método da inversão" que G. Anders elucidou nas obras de Esopo, Brecht e Kafka.[13] Na expressão secularizada, Sartre quer dizer que a vida social seria o inferno; mas inverte a predicação e mostra o inferno como *salon style Second Empire*, no qual seu herói, pouco antes de a cortina cair, fala a palavra-chave: "*L'enfer, c'est les autres*".[14] Por meio dessa inversão, um elemento existencial que se tornou problemático, o ser-com-outros-homens [*Mitmensch-Sein*], o primeiro a fundamentar a vida social, a possibilidade de um salão, é tomado com estranhamento e experienciado na situação "transcendental" do inferno como nova condição.

Formalmente isso também diz respeito à crise do drama. Quando o ser-com-outros-homens passa a ser problemático enquanto um estar-aí, o princípio formal do drama, a relação intersubjetiva, é posto também em questão. Mas a inversão é ao mesmo tempo o salvamento do estilo dramático. Embora a relação intersubjetiva seja questionável no nível temático, graças ao confinamento representado pelo *salon* fechado ela é aproblemática no plano formal. A diferença essencial em relação à dramática do confinamento restante consiste em que o inferno

não é aqui um mero arranjo formal para possibilitar o drama. Antes, por meio da inversão, se expressa nele a própria essência oculta da forma social, que de praxe destrói a possibilidade do drama.

Mas a transposição para uma situação "transcendental" não significa apenas tomar distância da existência humana enquanto tal; ela permite também uma retrospecção sobre a existência pessoal em sua particularidade. Desse modo, *Huis Clos* dá continuidade à tradição do "drama analítico", mas sem padecer das falhas observadas em Ibsen. Pois o ser-juiz do próprio passado não precisa agora ser motivado por algo extrínseco, pela chegada de um membro da família, por exemplo; ele já está inscrito no palco da ação. E a retrospecção dificilmente pode ser denominada épica: para os mortos o passado vem a ser um presente eterno. Nesse ponto, *Huis Clos* está ligada a uma outra tradição, fundada talvez por *O tolo e a morte* [*Der Tor und der Tod*], de Hofmannsthal. O vir-a-ser-objetivo da própria vida encontra sua expressão adequada nessa retrospecção possibilitada pela morte. A poesia de Hofmannsthal dá forma àquele elemento hostil à vida que é próprio da reflexão, da "consciência em vigília",[15] quando no limiar da morte a vida refletida transforma-se por sua vez em objeto de reflexão — ainda que lírica. Com múltiplas metamorfoses, tal motivo vaga através de toda a literatura do século XX, da poesia mais elevada até a peça de *boulevard*. Em seu drama *A desconhecida de Arras* (1935), A. Salacrou faz com que um suicida reviva "trinta e cinco anos em um pequena fração de segundo", representados pelos homens que determinaram sua vida. E no manifesto expressionista de Th. Däubler, *O novo ponto de vista* [*Der neue Standpunkt*, 1916], encontra-se a frase: "A voz do povo diz: quando alguém está na forca, revive no último instante a vida inteira. Isso não pode ser senão expressionismo!"

Notas

1 Cf. pp. 54-5.

2 Cf. E. Staiger, "Der Schwierige", em *Meisterwerke deutscher Sprache*, Zurique, 1943.

3 G. Lukács, *Zur Soziologie des modernen Dramas*, ed. cit., p. 681.

4 Cf. pp. 57-8.

5 Strindberg, "Der Einakter", em *Elf Einakter*, Munique, 1918, p. 340.

6 Schelling, "Philosophische Briefe über Dogmatismus und Kriticismus (Carta x)", em *Philosophische Schriften*, vol. I, Landshut, 1809. Cf. P. Szondi, *Versuch über das Tragische*, ed. cit., p. 13 ss.

7 Strindberg, *Der Einakter*, ed. cit., p. 341.

8 Hebbel, "Prefácio a *Maria Magdalene*", em *Sämtliche Werke*, R. M. Werner (org.), vol. II, Berlim, 1904.

9 Lorca, "Bernarda Albas Haus", em *Die dramatischen Dichtungen*, trad. E. Beck. Wiesbaden, 1954, p. 398.

10 Ibidem, pp. 412-13.

11 R. Kassner, "Hebbel", em *Motive*, Berlim, s. d., p. 185. (Também em *Essays*, Leipzig, 1923.)

12 Ibidem, p. 186.

13 G. Anders, *Kafka, Pro und Contra*, Munique, 1951.

14 Sartre, "Huis Clos", em *Théatre*, Paris, 1947, p. 167.

15 Hofmannsthal, "Der Tor und der Tod", em *Gedichte und lyrische Dramen*, Estocolmo, 1946, p. 272.

Tentativas de solução

A dramaturgia do eu (expressionismo)

A primeira corrente dramática importante do novo século e até hoje a única na qual se reconheceu uma geração inteira não encontrou por si mesma uma resposta para a crise do drama de que se originava, mas a recebeu daquela grande figura solitária que nos últimos anos do velho século se afastara o máximo possível do drama. Em sua forma, a dramaturgia do expressionismo alemão (que vai mais ou menos de 1910 a 1925) deveu muito à técnica de estação de Strindberg. Chama a atenção o fato de que pôde se tornar um modelo a obra de um poeta que, como nenhum outro antes dele, fez do palco um uso privado, ocupando-o com fragmentos de sua biografia. Mas não devemos nos ater ao fato de que Strindberg já supera, até chegar ao universal, os limites do eu próprio, dando-lhe a forma cênica adequada, a forma do drama de estação. O momento do anonimato, da repetibilidade e, em um certo sentido, o momento formal já estão contidos em seu auto-retrato, na imagem do indivíduo isolado. O que é testemunhado também pelo seu

nome em *Rumo a Damasco*: o Desconhecido. Visto que nele Strindberg confunde-se com "qualquer um", ele é ao mesmo tempo mais pessoal e impessoal, mais unívoco e ambíguo do que um nome próprio fictício. Mas isso tem a ver com a dialética da individuação, como a exposta por Adorno em *Minima Moralia*. "Por mais real que possa ser o indivíduo em sua relação com o outro", escreve Adorno, "ele é, considerado como absoluto, uma mera abstração".[1] O eu "torna-se tanto mais rico quanto mais livremente", na relação com o objeto, "se desdobra e o reflete, ao passo que sua diferenciação e endurecimento, que ele reclama como origem, deixam-no limitado, empobrecido e reduzem-no".[2] O que em seu isolamento continua a determinar o Desconhecido da trilogia *Damasco* como indivíduo são os resíduos traumáticos de seu anterior ser-com-outro, e a última obra de Strindberg, *A grande estrada*, atesta[3] que na limitação ao sujeito a possibilidade da enunciação subjetiva, isto é, originária, não é engendrada, mas suprimida.

O expressionismo adota a técnica de estação de Strindberg como forma dramática do indivíduo, cujo caminho por um mundo alienado ele busca configurar, colocando-o no lugar das ações intersubjetivas. Já tratamos em detalhe da estrutura formal do "drama de estação", de sua épica, a espelhar a contraposição entre o eu isolado e o mundo tornado estranho. Resta indicar os diversos modos de manifestação do isolamento e a precipitação do vazio do eu isolado na visão de mundo e no estilo do expressionismo.

O "Desconhecido" de Strindberg retorna nas obras expressionistas como *O filho* (de Hasenclever), *O jovem* (Johst), *O mendigo* (Sorge); seu caminho *Rumo a Damasco* torna-se *A transformação* (Toller), *A rua vermelha* (Csokor), o período que vai *De manhã até meia-noite* (Kaiser). A individualidade de suas figuras centrais mal separa essas

obras umas das outras. Pelo contrário, elas definem-se pela esfera particular a que conduzem o indivíduo formalmente compreendido: pelo mundo da autoridade paterna e seu contraponto vacilante em *O filho*, de Hasenclever, pelo mundo da guerra em *A transformação*, de Toller, pela cidade grande em *O mendigo*, de Sorge, em *De manhã até meia-noite*, de Kaiser, e em *Tambores na noite*, de Brecht. De modo paradoxal, a dramaturgia expressionista do eu não culmina na configuração do homem isolado, mas sobretudo na revelação chocante da cidade grande e de seus locais de divertimento. Mas é aí que parece se manifestar um traço essencial da arte expressionista como um todo. Visto que sua limitação ao sujeito leva ao esvaziamento dele, esta linguagem do subjetivismo extremo aí representada torna-se incapaz de enunciar algo de essencial sobre o sujeito. Ao contrário, o vazio formal do eu precipita e converte-se no princípio expressionista, na "deformação subjetiva" do objetivo. Eis porque o expressionismo alemão conseguiu nas artes figurativas o que tem de melhor e talvez de imortal, principalmente nas artes gráficas (penso por exemplo nos artistas do grupo *Brücke*, de Dresden). Essa relação se reflete no interior das obras dramáticas: embora a técnica de estação defina de maneira formalmente válida o isolamento do homem, não é o eu isolado que alcança nela a expressão temática, mas sim o mundo alienado a que ele se contrapõe. Só na auto-alienação, por meio da qual o eu coincide com a objetividade estranha, o sujeito conseguiu se expressar, apesar de tudo.[4]

Sem dúvida, na dramaturgia expressionista o homem vem a ser o indivíduo isolado por diversas razões. Ela não se restringe à representação autobiográfica ou crítico-histórica do isolamento psicossocial, como a existente em *O filho*, de Hasenclever, ou nas peças de regresso a casa de Toller (*Hinkemann*) e de Brecht (*Tambores na noite*). O isola-

mento aparece também no plano programático, como no manifesto pela "Renovação do homem", de Georg Kaiser. "A verdade mais profunda, só a encontra um indivíduo", escreve Kaiser em uma passagem enfática, e seus dramas de estação apresentam um único homem "renovado" percorrendo o mundo quase sempre refratário (*De manhã até meia-noite*). Por fim, a eliminação do indivíduo da relação intersubjetiva corresponde também às aspirações supremas do expressionismo: a apreensão *do* homem com base em uma "intuição essencial". Assim, o isolamento converte-se em método. Em um dos mais importantes escritos teóricos do expressionismo é dito o seguinte:

> Cada homem deixa de ser o indivíduo ligado ao dever, à moral, à sociedade, à família. Ele não se torna nessa arte senão o que há de mais elevado e lamentável: ele se torna homem. Eis o novo e o inaudito em relação às épocas anteriores. Enfim não se pensa mais aqui nas idéias burguesas a respeito do mundo. Não há mais aqui nenhuma relação que vele a imagem do humano. Nenhuma história conjugal, nenhuma tragédia que resulte do choque entre a convenções e a carência de liberdade, nenhuma peça sobre o meio, nenhum chefe severo, oficiais prazenteiros, nenhuma marionete que, pendurada pelos fios das visões de mundo psicológicas, jogue, ria e sofra com leis, pontos de vista, erros e vícios dessa existência social construída e feita pelos homens.[5]

A abstração forçosa e o vazio do indivíduo, de que os dramas de estação de Strindberg já davam testemunho, recebe aqui o seu alicerce teórico: o homem é visto pelo expressionismo, conscientemente, como *abstractum*. E, com a renúncia altiva às relações intersubjetivas, que devem velar

"a imagem do humano", sucede a recusa da forma dramática, que para o dramaturgo moderno se nega a si mesma porque aquelas relações se tornaram frágeis.

A revista política (Piscator)

Apesar das contradições internas que, enquanto "drama social", ela necessariamente encerra, a obra de Hauptmann *Os tecelões* — a par de outras poucas peças do naturalismo (como *Nachtasyl*, de Górki) — permaneceu por décadas na ponta da dramaturgia que se propunha configurar as relações sociais. Pois a sentença da temática social contra a forma dramática, contida já em *Os tecelões*, é executada nos anos vinte não primeiramente no domínio da criação dramática, mas no âmbito efêmero da encenação. É o que acontece na obra de Erwin Piscator, cujo livro *O teatro político* (1929), muito informativo tanto do ponto de vista documental como do programático, apresenta alguns dados que entram no contexto de nosso estudo. Essa única inserção de acontecimentos da história do teatro se justifica pela influência das encenações de Piscator sobre os dramaturgos das décadas seguintes e pela gênese negativa de suas tentativas a partir da dramaturgia da época: "Talvez meu gênero de direção teatral tenha se originado apenas de uma carência na produção dramática. Seguramente, ela jamais teria um efeito tão eminente se já de início eu tivesse encontrado uma produção dramática adequada".[6]

O próprio Piscator indicou o naturalismo como uma das raízes do "teatro político",[7] e sua primeira encenação de *Nachtasyl*, de Górki, que parte de problemas análogos aos demonstrados aqui em *Antes do nas-*

cer do sol e em *Os tecelões*, contém já elementos importantes da "revista política", na qual ele dissolverá mais tarde o drama.

> Górki dera nessa obra naturalista de juventude uma descrição do meio que, embora tipificada, tinha pelo menos uma demarcação estreita, correspondendo às condições da época. Em 1925 eu já não podia mais pensar nas proporções de um aposento apertado com dez homens infelizes; queria pensar nas dimensões de um bairro miserável da metrópole moderna. O conceito de proletariado lúmpen estava em discussão. Eu tinha de ampliar os limites da peça para abranger esse conceito. (...) Então dois momentos em que a peça experimentou uma mudança em sua direção se revelaram os mais eficazes do ponto de vista teatral: o começo, o ronco e o estertor de uma massa a tomar todo o espaço do palco, o despertar de uma cidade grande, o barulho dos bondes, até o teto abaixar e estreitar o ambiente formando um aposento, e o tumulto, não apenas no pátio, uma pequena briga de caráter privado, mas a rebelião de um quarteirão inteiro contra a polícia, o levante de uma massa. Assim, no todo da peça a minha tendência era, sempre que possível, elevar a dor psíquica do indivíduo até chegar ao geral, ao que há de típico na atualidade, dilatando o espaço estreito (através do levantamento do teto) para alcançar o mundo.[8]

Sem dúvida adequadas às intenções do drama social, essas modificações afetam a própria forma dramática: elas se voltam contra sua condição absoluta. A cena atual, que para o drama é em si o mundo, um microcosmo substituindo o macrocosmo, passa a ser um recorte, e sua representação vai no sentido da concepção *pars pro todo*. A relação da

parte com o todo, o sentido exemplar da limitação a um pequeno aposento e aos dez homens tornam-se expressivas com o abaixamento do teto no início. Com isso, a cena dramática é referida ao ambiente que ela presentifica e, ao mesmo tempo, inserida em um ato demonstrativo, relativizada em função de um eu-épico.

Dessa maneira, Piscator corrige a falsificação que o "drama social" comete necessariamente com a oposição entre o estado alienado e reificado no plano temático e a imediatez intersubjetiva no campo do postulado formal. Ao processo histórico de reificação e de "socialização", que a transposição dramática para o intersubjeivo inverte e suprime,[9] Piscator assegura a forma adequada invertendo novamente a encenação.

Com isso, salta aos olhos o propósito de todas as inovações cênicas que justificaram a fama de Piscator.

> A prova convincente só pode ser construída com base em uma penetração científica na matéria. Mas só posso fazê-lo quando, traduzindo para a linguagem do teatro, supero o recorte cênico privado, o aspecto simplesmente individual das figuras e o caráter contingente do destino. E isso por meio da criação de um vínculo entre a ação no palco e as grandes forças efetivas na história. Não por acaso, em cada peça a matéria se torna protagonista. Dela resulta a coercitividade, as leis da vida, das quais o destino privado recebe seu sentido superior.[10] Sobre o palco, o homem tem para nós o significado de uma função social. Não é a sua relação consigo, não é a sua relação com Deus que está no centro, mas a sua relação com a sociedade. Onde ele se apresenta, como ele se apresenta, ao mesmo tempo, sua classe ou sua camada social. Quando ele entra em conflito, moral, psíquico ou afetivo, entra em conflito com a sociedade. (...) Num tempo em que

> estão na ordem do dia as relações recíprocas da universalidade, a revisão de todos os valores humanos e a reestruturação de todas as relações sociais, não se pode ver o homem senão em sua atitude frente à sociedade e aos problemas de sua época, isto é, como um ser político. Se a ênfase no político — que não parte de *nós*, mas sim da desarmonia das atuais condições sociais, que fazem de toda manifestação de vida uma manifestação política — talvez leve em certo sentido a uma deformação da imagem ideal do homem, essa imagem possui em todo caso o mérito de corresponder à realidade.[11]
>
> O que são os poderes do destino em nossa época? (...) A economia, a política e, como resultante de ambas, a sociedade, o social. (...) Portanto, quando designo como idéia fundamental para todas as ações cênicas a elevação das cenas privadas até a dimensão histórica, não posso me referir a nada mais que a elevação ao plano político, econômico e social. Através dela vinculamos o teatro a nossa vida.[12]

A fórmula básica das tentativas de Piscator — a elevação do elemento cênico ao histórico, ou, em sua acepção formal, a relativização da cena atual em função do elemento não-atualizado da objetividade — destrói a natureza absoluta da forma dramática, permitindo que um teatro épico se desenvolva. Um dos meios que "mostram a influência recíproca entre os fatores humanos e supra-humanos e o indivíduo ou a classe"[13] e, ao mesmo tempo, um meio cujo emprego representa a epicização mais evidente e significativa de Piscator, é o uso do filme.

O desenvolvimento do cinema da virada do século até os anos vinte foi marcado por três descobertas: 1) a mobilidade da câmera, isto é, a mudança de plano, 2) o *close* e 3) a montagem, a composição das imagens. Com essas três inovações, o cinema obteve possibilidades expres-

sivas específicas, indispensáveis para fazer dele uma arte independente. Sua descoberta por volta de 1900 foi meramente técnica: de início o cinema serviu de técnica para levar o teatro à tela. Reprodução mecânica de uma representação teatral, ele podia ser chamado de dramático. Mediante as três descobertas artísticas mencionadas, que inserem a câmera no quadro de maneira produtiva, tornam fecundas para a configuração imagética as modificações na contraposição entre câmera e o objeto, e fazem com que as seqüências das imagens sejam determinadas não apenas pelo acontecimento real, mas também pelo princípio de composição do diretor na montagem, o cinema deixa de ser teatro filmado e se transforma em narrativa imagética independente. Ele já não é mais a reprodução técnica de uma drama, mas uma forma artística épica autônoma.

Essa épica do cinema, baseada na contraposição de câmera e objeto, na representação subjetiva da objetividade como objetividade, permitiu a Piscator acrescentar ao fato cênico o que escapa à atualização dramática: a *coisidade* alienada "do social, do político e do econômico". Ela lhe permitiu "a elevação do cênico ao histórico".

Foi nesse sentido que, por exemplo, Piscator utilizou a projeção de um filme na encenação de *Opa! nós vivemos* [*Hoppla, wir leben*, 1927], de Toller. Também aqui foi decisivo "derivar o destino individual dos fatores históricos gerais, vinculando dramaticamente o destino de Thomas à guerra e à Revolução de 1918". A idéia básica da peça era "a colisão entre um homem que viveu isolado por oito anos e o mundo de hoje".

> Era preciso mostrar nove anos, com todos os seus horrores, loucuras e insignificâncias. Um conceito tinha de ser dado para esse enorme intervalo de tempo. Somente abrindo com violência esse abismo o choque teria toda a sua força. Nenhum outro meio além do filme

está em condições de desenrolar em sete minutos oito anos intermináveis. Só para esse "entrefilme" foi desenvolvido um manuscrito que abrangia cerca de quatrocentas informações sobre política, economia, cultura, sociedade, esporte, moda etc.
Uma pequena tropa [esteve] à procura permanente de metros de filme autênticos dos últimos dez anos.[14]

Mas a inclusão do filme na encenação direciona o drama político-social para o épico, e não apenas por causa da épica imanente ao cinema. A justaposição entre o fato no palco e o fato na tela também tem um efeito epicizante (já que relativizador). A ação cênica deixa de fundamentar a totalidade da obra em sua natureza absoluta. Essa totalidade já não surge mais dialeticamente do fato intersubjetivo, senão que resulta da montagem de cenas dramáticas e relatos cinematográficos, além de coros, projeções de calendário, indicações de diversas ordens, entre outras coisas. A relativização interna e recíproca das partes é enfatizada no plano espacial pelo "palco simultâneo", empregado por Piscator de diversas formas. O tempo da revista "montada" que se desenvolve dessa maneira já não é mais também a seqüência absoluta de presentes própria do drama. O filme deixa no passado o que passou, expondo-o sob forma documental. Ele pode inclusive, no interior do fato cênico, antecipar o futuro e, rumo ao fim, dissolver a tensão essencialmente dramática em justaposição épica. Desse modo, a exibição de um filme em *Rasputin*, de Tolstói, "colocou em confronto, para o espectador", a família do czar com seu destino, ao mostrar antes do tempo o fuzilamento.[15] Finalmente, os coros e os apelos que se dirigiam de maneira direta ao público tomavam parte no decurso real do tempo. No entanto, atrás de todos esses elementos da revista, achava-se, num desmedido super-

dimensionamento, o eu-épico a mantê-los juntos e a estendê-los ante o público com o gesto do orador político: Erwin Piscator *in persona*. Uma concepção cênica que se tornou célebre[16] revela que ele mesmo se viu e se apresentou dessa maneira: sobre a tela gigantesca do palco de três andares aparece o seu perfil monumental.

O teatro épico (Brecht)

Como Piscator, Bert Brecht é um herdeiro do naturalismo. Suas experiências também principiam ali onde a contradição entre a temática social e a forma dramática vem à tona: no "drama social" do naturalismo. Mas não é exatamente o naturalismo que Piscator e Brecht defenderam e levaram ao êxito às custas da forma dramática, e sim seu antagonista interno, que, sob o domínio da lei formal do drama, limitava-se a aparecer em um disfarce temático. Porém, enquanto o diretor Piscator retira da estrutura antitética do "drama social" o elemento de revista e o converte em novo princípio formal, o dramaturgo Brecht vai mais fundo: interessa-lhe a entronização do princípio científico, que, embora pertença essencialmente ao naturalismo — como mostram os romances de Zola —, não podia vigorar no drama naturalista senão de maneira acidental, como na figura de uma *dramatis persona* (Loth, em *Antes do nascer do sol*). Brecht toma a objetividade em que os "lavradores de carvão" silesianos apareciam ao pesquisador social de Hauptmann e a transfere da contingência do tema para a estabilidade institucional da forma. Em seu *Pequeno organon para o teatro*, ele exige que o olhar científico, ao qual a natureza tinha de submeter-se, volte-se aos homens que submeteram a natureza e que agora desti-

nam sua vida a explorá-la. Na idade da dominação da natureza, o teatro deve retratar as relações intersubjetivas, ou mais exatamente a "cisão" dos homens através desse "empreendimento gigantesco comum".[17] A problematização das relações intersubjetivas coloca em questão o próprio drama, visto que sua forma as afirma justamente como não problemáticas. Daí a tentativa de Brecht de opor ao drama "aristotélico" — teórica e praticamente — um drama épico e "não-aristotélico".

As *Observações sobre a ópera "Ascensão e queda da cidade de Mahagonny"*, publicadas em 1931, enumeram as seguintes "mudanças de peso na transição do teatro dramático para o épico":[18]

Forma dramática de teatro	*Forma épica de teatro*
› o teatro "incorpora" um processo	› ele narra um processo
› envolve o espectador em uma ação	› faz dele um observador
› consome sua atividade	› desperta sua atividade
› possibilita-lhe sentimentos	› força-o a tomar decisões
› transmite-lhe vivências	› transmite-lhe conhecimentos
› o espectador é deslocado para dentro de uma ação	› ele é contraposto à ação
› trabalha-se com sugestão	› trabalha-se com argumentos
› as sensações são conservadas	› são estimuladas para chegar às descobertas
› o homem é pressuposto como conhecido	› o homem é objeto de investigação

› o homem imutável	› o homem mutável e modificador
› expectativa sobre o desfecho	› expectativa sobre o andamento
› uma cena em favor da outra	› cada cena para si
› os acontecimentos têm curso linear	› os acontecimentos têm curso em curvas
› *natura non facit saltus*	› *facit saltus*
› o mundo tal como ele é	› o mundo como vem a ser
› o que o homem deve ser	› o que o homem tem de ser
› seus impulsos	› seus motivos
› o pensamento determina o ser	› o ser social determina o pensamento

Essas modificações têm em comum o fato de substituírem a passagem recíproca de sujeito e objeto, essencialmente dramática, pela contraposição desses termos, que é essencialmente épica. Desse modo, na arte a objetividade científica torna-se objetividade épica e penetra todas as camadas de uma peça teatral, sua estrutura e linguagem, bem como sua encenação.

O processo sobre o palco já não esgota completamente a encenação, ao contrário do que se dava no drama, em cujo seio a encenação ocupava papel secundário (o que é historicamente apreensível com o desaparecimento do prólogo no Renascimento). O processo é agora objeto de narrativa do teatro, que se relaciona com ele como o narrador épico faz com o seu objeto: só da contraposição de ambos resulta

a totalidade do espetáculo. Da mesma maneira, o espectador não é deixado de fora do espetáculo, tampouco é sugestivamente envolvido ("iludido") nele de modo que deixe de ser espectador, mas é contraposto ao processo como espectador, e o processo lhe é apresentado como objeto de sua consideração. Visto que a ação da obra não se constitui em domínio exclusivo, ela já não pode mais metamorfosear o tempo da representação em uma seqüência absoluta de presentes. O presente da representação é como que mais largo que o da ação; por isso, o olhar fica atento não apenas ao desfecho, mas também ao andamento e ao que passou. No lugar da direção dramática com objetivos definidos entra a liberdade épica de demorar-se e repensar. Visto que o homem agente não é mais que objeto do teatro, é possível ir além dele e perguntar sobre os motivos de sua ação. De acordo com Hegel,[19] o drama mostra somente o que no ato do herói se objetiva a partir de sua subjetividade e o que se subjetiva a partir da objetividade. Ao contrário, no teatro épico, em correspondência com sua intenção sociológica e científica, há uma reflexão sobre a "infra-estrutura" social dos atos em sua alienação objetiva.

Como autor e diretor, Brecht transpõe essa teoria do teatro épico para a prática, com uma riqueza quase ilimitada de idéias dramatúrgicas e cênicas. Essas idéias — pessoais ou tomadas de empréstimo — devem ao mesmo tempo isolar e distanciar os elementos do drama e da encenação tradicionais e familiares ao público, tirando-os do movimento absoluto global que caracteriza o drama e convertendo-os em objetos épico-cênicos, isto é, "mostrados". Daí Brecht chamá-los "efeitos de distanciamento". A título de indicação, mencionemos agora algo dessa riqueza, realizada ou contida como proposta em suas obras, nas *Observações* e no *Pequeno organon*.

O espetáculo em sua totalidade pode ter efeito de distanciamento mediante o prólogo, o prelúdio ou a projeção de títulos. Explicitamente representado, ele não possui mais a condição absoluta do drama e é referido ao momento da "representação", posto agora a descoberto — como objeto dela. As diversas *dramatis personae* podem se distanciar de si mesmas ao se representarem ou falarem de si em terceira pessoa. Desse modo, Pelágia Vlassova fala no início de *A mãe* de Brecht (de acordo com Górki) as seguintes palavras:

> Quase me envergonho de pôr essa sopa na frente de meu filho. Mas não posso acrescentar mais nenhuma gordura, nem meia colher que seja. Só na semana passada tiraram-lhe do salário um copeque por hora, e essa quantia eu não trago para casa por mais que me esforce... O que eu, Pelágia Vlassova, quarenta e dois anos de idade, viúva de um operário e mãe de um operário, posso fazer? [20]

O distanciamento em relação ao papel é intensificado pelo ator, que no teatro épico não pode se metamorfosear por inteiro na personagem:

> Ele tem de simplesmente mostrar o seu personagem ou, dito de uma maneira melhor, não deve se limitar a simplesmente vivenciá-lo; isso não significa que ele, quando configura pessoas apaixonadas, deva ser frio. Apenas seus próprios sentimentos não devem ser em princípio os de seu personagem, para que o sentimentos de seu público não se tornem em princípio os da personagem. [21]

O papel pode receber novo efeito de distanciamento quando o cenário reproduz sua imagem. Ou através da "descrição subjetiva dos costumes:

Agora bebemos mais uma vez
Depois não vamos ainda para casa
Depois bebemos mais uma vez
Depois fazemos uma pausa.

"Quem canta aqui" — observa Brecht — "são moralistas subjetivos. Eles se descrevem a si mesmos".[22] Não significando agora mais o mundo, mas se limitando a retratá-lo, o palco perde, junto com seu caráter absoluto, a ribalta graças a qual ele parece distribuir luz por si próprio. Ele é iluminado por refletores instalados entre os espectadores, como sinal evidente de que algo lhes vai ser mostrado. O cenário causa distanciamento na medida em que deixa de simular uma localidade real e passa a ser um elemento autônomo do teatro épico que "cita, narra, prepara e recorda".[23] Além das indicações de cena, o palco pode possuir também uma tela: nesse caso, os textos e imagens documentais mostram — como em Piscator — os contextos em que se desenrola o processo. Para causar distanciamento em relação ao decurso da ação, que já não tem mais a sistematicidade e a necessidade linear da ação dramática, vale recorrer a projeções de legendas, coros, canções ou mesmo gritos de "jornaleiros" pelo auditório. Eles interrompem a ação e a comentam.

Como o público não deve ser convidado a se lançar no enredo como em um rio, deixando-se levar indefinidamente pra lá e pra cá, os diversos acontecimentos devem ser amarrados de sorte que sejam evidentes os nós. Os acontecimentos não devem se seguir imperceptivelmente, mas permitir que o espectador se intrometa neles com o seu juízo. (Se for interessante justamente a obscuridade dos nexos causais, é essa circunstância que deverá receber um distanciamento suficiente.).[24]

E para o distanciamento dos espectadores Brecht propõe (seguindo aqui os futuristas) que eles assistam à peça fumando.

Através desses processos de distanciamento, a oposição sujeito-objeto, que está na origem do teatro épico — a auto-alienação do homem, para quem o próprio ser social tornou-se algo objetivo —, recebe em todas as camadas da obra sua precipitação formal e se converte assim no princípio universal de sua forma. A forma dramática baseia-se na relação intersubjetiva; a temática do drama é constituída pelos conflitos que aquela relação permite desenvolver. Aqui, pelo contrário, a relação intersubjetiva como um todo é tematicamente deslocada, como que passando da falta de problematicidade da forma para a problematicidade do conteúdo. E o novo princípio formal consiste na distância reveladora do homem em relação a esse elemento questionável; dessa maneira, a contraposição épica entre sujeito e objeto aparece no teatro épico de Brecht na modalidade do pedagógico e do científico. No *Pequeno organon*, ele designou de "tarefa principal do teatro" a "exegese do entrecho e sua mediação por meio do distanciamento".[25]

A montagem (Bruckner)

Para expressar também no plano cênico a vida em paralelo dos homens de sua época, Strindberg já havia colocado sobre o palco a fachada de uma casa. Mas a sua função no todo formal de *Sonata dos espectros* era de natureza subordinada e, com efeito, antitética: aí se manifestava com total evidência a contradição que subsiste continuamente na obra entre a temática do isolamento e a forma dramática. A grande casa de aluguel, com seus vários locais de ação, não era mais

que um pano de fundo, e a praça da frente assegurava a unidade espacial. E nesse local de cena aberto a épica da casa fechada era transmitida para a forma dramática por meio da figura do diretor Hummel, que narra ao estudante de passagem, a um "estranho",[26] a vida dos habitantes da casa. O processo épico, a própria narrativa, apresenta-se assim como ação dramática.

Dois dramaturgos dos anos vinte tentaram, em vez disso, configurar sem intermediação a épica da vida em paralelo, fazendo com que ela encontrasse a forma adequada para além do dramático: Georg Kaiser em *Lado a lado* [*Nebeneinander*, 1923] e Ferdinand Bruckner em *Os criminosos* [*Die Verbrecher*, 1929]. E a segunda obra está particularmente próxima de *Sonata dos espectros*.

Bruckner também coloca sobre o palco três andares de uma casa. Mas nele os andares são o próprio palco; a cortina não se levanta, como em Strindberg, com uma praça na frente da casa, mas vemos diretamente as sete dependências da casa, separadas umas das outras. Além disso, renuncia-se também às figuras que tinham de estabelecer mediações entre a temática épica e a forma dramática: o diretor Hummel é como que empurrado para os bastidores, para a subjetividade formal da obra, e o estudante, por sua vez, é deslocado para frente, para a platéia. Sua contraposição, uma situação narrativa motivada no interior da forma dramática em Strindberg, torna-se em Bruckner, enquanto contraposição entre o eu-épico invisível e o espectador, o novo princípio formal.

Com isso, altera-se igualmente o gênero de desenvolvimento da ação. *Sonata dos espectros* não podia, uma vez que se prendia à forma dramática, reproduzir a vida à parte dos homens como desenvolvimento paralelo das diversas ações. Só no primeiro ato foi ainda possí-

vel representar seu isolamento, pois ali não conduziam o diálogo, eram apenas objeto dele. No entanto o segundo ato os reuniu em uma "ceia de fantasmas" e amarrou seus destinos em uma ação dramática. É diferente em *Os criminosos*. Ao palco simultâneo corresponde aqui, na dimensão temporal, a condução em paralelo de cinco ações particulares. Sem dúvida há entre elas um nexo. Mas não como o que requereria a forma dramática, um vínculo concreto das ações com uma situação; ele aparece antes como a referência particular a um mesmo tema, à proporção e desproporção existentes entre o judiciário e a justiça. *Os criminosos* não são apenas uma peça sobre a vida em paralelo dos homens mas também, e em unidade com isso, uma peça sobre a problemática da justiça. A identidade de ambos os temas em Bruckner se esclarece por um diálogo do segundo ato. Dois juízes discutem sobre a essência do direito:

> *O mais velho* › A comunidade dos homens pressupõe um direito acordado.
>
> *O mais jovem* › Eu só tenho constatado manifestações evidentes de comunidade justamente ali onde esse direito acordado é derrubado, quando falamos precisamente de criminosos. A forma negativa é a da vida em paralelo, insensível, de quem se limita a assistir e não intervém. Eis os únicos e verdadeiros criminosos, pois sua origem é a comodidade do coração, a inércia da razão, ou seja, a mais completa negação do princípio da vida e da idéia de comunidade. Mas esses crimes não são punidos. As ações opostas a essas são manifestações de vontade de viver e já por isso positivas, mas em todos os casos explícitos são punidas como crimes.[27]

A inversão referida aqui da relação entre comunicação e isolamento quanto à justiça e à injustiça, à regra e à exceção, à inquestionabilidade e à questionabilidade, é central à idéia de forma da peça. O quadro não problemático e formal do drama é a relação intersubjetiva. Desse quadro se destaca e se faz culpado pelo isolamento o herói trágico ao seguir com sua missão e o personagem cômico ao se entregar às suas idéias fixas. Dessa maneira, no interior do caráter aproblemático do intersubjetivo, a problemática de um isolamento real e temático se move pelos dois extremos do drama, na tragédia e na comédia. Outra coisa se passa na peça épica de Bruckner. O quadro não problemático é aqui a vida em paralelo, o isolamento. É por isso que no lugar da forma dramática, do caráter absoluto do fato intersubjetivo, entra a apresentação épica em que um ser isolado é colocado em relação com o eu-épico. E no âmbito dessa existência a comunicação é tematizada — mas agora como exceção, e pervertida em algo criminoso no espaço da "vida em paralelo e egocêntrica". Mas a reintrodução temática do intersubjetivo de modo algum é capaz de se desdobrar em drama; elemento problemático e objetivo, ele requer antes, no interior da forma épica, que já encerra uma relação sujeito-objeto, seu aparecimento como objeto em uma segunda relação, desta vez temática. Disso dá conta o segundo ato, de importância central: os acontecimentos do primeiro reaparecem aqui, agora objetivados também no plano temático, como objeto de debates judiciais.

A essa condensação temática corresponde uma condensação formal. O primeiro ato expõe, em justaposição ou em sucessão desarticulada, o caminho de alguns moradores da casa para o crime: uma velha dama empobrecida que vende as jóias do cunhado, até então guardadas por ela mesma, para que possa educar os filhos; uma mocinha que quer

tirar a vida de seu filho recém-nascido e a sua própria, mas que recua ante a morte e se salva, tornando-se assim uma infanticida; uma cozinheira que mata a rival e lança a suspeita sobre o amado para se vingar inclusive dele; um rapaz que faz falso juramento ante o tribunal favorecendo um chantagista, porque quer manter em segredo sua homossexualidade; e um jovem empregado que apanha o dinheiro da caixa a fim de viajar para o exterior junto com a mãe de seu amigo. O primeiro ato conta tudo isso de maneira não dramática, sem um encadeamento dos diversos momentos, mas em uma justaposição desatada, restringindo-se a poucas cenas pregnantes, que apontam para o passado e o futuro e mais sugerem do que representam os acontecimentos reais. As cenas não levam umas às outras dentro de uma funcionalidade fechada, como no drama; ao contrário, elas são a obra do eu-épico, a dirigir o seu refletor alternadamente a uma ou a outra sala da casa de aluguel. O espectador ouve fragmentos de diálogos; quando ele entendeu o seu sentido e pode imaginar por si mesmo o que virá, o refletor volta a girar e ilumina uma outra cena. Desse modo, tudo é epicamente relativizado, inscrito em um ato narrativo. As diversas cenas não têm como no drama um domínio absoluto; a cada momento a luz pode abandoná-las e relançá-las na escuridão. Isso expressa ao mesmo tempo que a realidade não avança por si mesma em direção à abertura dramática ou se move nesta desde o princípio, senão que só deve ser aberta em um processo épico. Uma vez que não permite ao seu eu tomar a palavra como narrador, a épica não pode certamente renunciar ao diálogo, mas torna possível que o diálogo se negue a si mesmo. Visto que o diálogo não deve mais responder pela evolução da obra (esta é assegurada pelo eu-épico), ele pode ser meras franjas, como nos monólogos tchekhovianos, ou até mesmo se retirar para o silêncio, negando o dialogismo como tal.

A variedade do primeiro ato é confrontada pela unidade do segundo. Embora o palco simultâneo continue a existir e no lugar dos três andares da casa de aluguel entrem os andares do tribunal de crimes, cada espaço e cada ação mantém uma relação totalmente diferente com os outros. Sua simultaneidade é sobrelevada por sua identidade, evidenciada perante o tribunal. Não apresentam mais os diversos aspectos da vida na cidade grande, mas a homogeneidade do judiciário. E a isso obedece a transformação formal. A mudança de cenas deixa de se basear na liberdade do narrador épico, que se volta ora para este ora para aquele grupo de personagens. Agora é essencial que os fragmentos dos diversos debates judiciais coincidam para formar uma imagem unitária do tribunal. O que é alcançado à medida que as passagens são misturadas segundo o princípio-dominó de falsa identidade. Um processo se interrompe com as palavras do presidente "O delito é claro", a cena cai na escuridão, uma outra sala do tribunal se ilumina, e o espectador se vê diante de um novo processo, com o novo presidente pronunciando idênticas palavras: "O delito é claro".[28] No mesmo sentido são empregadas na seqüência as expressões "Eu pergunto à testemunha",[29] "O senhor conhece o réu?",[30] "O senhor Procurador tem a palavra",[31] "O conceito de pena perderia todo o sentido...",[32] "Qual é a essência do direito?",[33] "Em nome do povo...".[34] Com essas frases cada cena transcende o caráter fechado do drama: suas citações são tiradas do mundo jurídico real, e através delas a cena desliza para uma outra. Entre duas cenas que se seguem imediatamente não há nenhum laço orgânico; em vez disso, a continuidade é simulada pela junção das cenas em função de um terceiro, no qual ambas tomam parte: o conceito de tribunal. Mas isso é montagem. Não podemos aqui senão aludir ao seu significado histórico-formal, já que ela per-

tence à patologia não da dramática, mas à da épica e da pintura. Aliás, depreende-se do exemplo dado anteriormente do "*monologue intérieur*"[35] que a epicização da dramática no século XX não consolidou a posição da épica e que, pelo contrário, formaram-se inclusive, no interior dessa última, forças antitéticas. Não só a interiorização e sua conseqüência metodológica, a psicologização, mas também a alienação do mundo exterior e seu correlato, a fenomenologia, estão voltadas contra o papel tradicional do narrador épico.[36] E a montagem é a forma da arte épica que renega o narrador épico. Enquanto a narrativa perpetua o ato de narrar, não rasgando o laço com sua origem subjetiva, o narrador, a montagem enrijece no momento de seu surgimento e desperta a impressão de formar, como o drama, um todo a partir de si mesma. Ela remete ao narrador como que à sua marca: a montagem é o produto industrial da épica.

O jogo da impossibilidade do drama (Pirandello)

Há décadas que *Seis personagens à procura de um autor* (1921) é considerada por muitos a síntese do drama moderno. Mas esse papel histórico da peça mal corresponde à circunstância de sua origem, como descrita no prefácio de Pirandello: um acidente de percurso na obra de sua imaginação. A questão é por que as seis personagens estão "à procura de um autor"? Por que Pirandello não foi o seu autor? A título de resposta, o dramaturgo relata como, certo dia, a fantasia levou a sua casa seis personagens. Porém ele as dispensou, pois não viu em seu destino nenhum "sentido mais elevado" que teria justificado a configuração. Só a obstinação com que ansiavam pela vida fez Pirandello des-

cobrir esse "sentido mais elevado", mas não era mais o que elas pretendiam. No lugar do drama de seu passado ele colocou o drama de sua nova aventura: a busca por um outro autor. Nada autoriza a crítica a pôr em dúvida essa explicação, mas também nada a impede de colocar ao seu lado uma outra, que ela retira da própria obra, eliminando a idéia da origem casual e dando-lhe um significado histórico. Logo após a aparição das seis personagens — no palco era ensaiada uma outra peça — o seu porta-voz fala daquela rejeição por parte do dramaturgo e complementa a justificativa que este dá no prefácio com as seguintes palavras: "L'autore che ci creò, vivi, non volle poi, *o non potè* materialmente metterci al mondo dell'arte".[37] A idéia de que tudo dependeria muito mais do poder que do querer, ou, formulado em termos objetivos, da possibilidade, é na seqüência confirmada ao longo de toda a peça de várias maneiras. Pois a tentativa das seis personagens de tornar realidade teatral o seu drama com a ajuda da trupe que ensaiava não só permite reconhecer a peça que Pirandello supostamente se recusou a escrever, como também discernir ao mesmo tempo os motivos que a condenavam de antemão ao fracasso.

Trata-se de um drama analítico à maneira das últimas peças de Ibsen ou de *Enrico IV*, do próprio Pirandello, que surgiu quase em simultaneidade com *Seis personagens*. O primeiro ato se passa na casa da alcoviteira Madame Pace, onde um cliente reconhece na moça oferecida a ele a sua enteada. O ato fecha com o grito retumbante de sua ex-mulher, a mãe da moça, que aparece de repente. O cenário do segundo é o jardim na casa do pai. Este retoma sua primeira mulher e os três filhos dela, a despeito da oposição de seu filho. Cada um nutre sentimentos hostis para com o outro: o filho para com a mãe, porque ela abandonara seu pai; a filha em relação ao padrasto por causa de sua

visita à casa de Madame Pace; o padrasto em relação à filha, pois ela o julga unicamente por essa falta; o filho para com a meia-irmã, porque ela é a filha de um estranho. Na análise à Ibsen, na medida em que o passado dos pais é gradativamente iluminado, a causa dos erros é encontrada nos princípios bem-intencionados mas funestos do pai. "Ho sempre avuto di queste maledette aspirazioni a una certa solida sanità morale"[38] é a explicação dele para o fato de ter esposado uma mulher de origem humilde, sem que a amasse, e para o fato de lhe ter tirado o filho, deixando-o no campo a cargo de uma ama. Quando a mãe encontrou compreensão no secretário do marido, o pai acreditou ser necessário renunciar à esposa, permitindo que os dois começassem uma nova família. Mesmo o interesse bem-intencionado que ele lhes demonstrou revelou-se na seqüência desastroso: ciumento, o secretário parte com mulher e filhos para o exterior, de onde voltam após sua morte na mais amarga pobreza. A mãe costurava para Madame Pace, e sua filha trazia-lhe o trabalho. A peça termina, como muitos dramas analíticos, com uma catástrofe injustificada: um filho se afoga no poço e o outro se mata com uma pistola.

Executar o plano dessa peça segundo as regras da dramaturgia clássica requereria não apenas a maestria de Ibsen, mas também a sua cega brutalidade. Mas Pirandello viu claramente a resistência da matéria e de seus pressupostos intelectuais à forma dramática. Por isso ele renunciou a ela e manteve na temática a resistência, em vez de quebrá-la. Assim surgiu uma obra que substitui a planejada, tratando-a como uma peça impossível.

Os diálogos entre os seis personagens e o diretor da trupe não se limitam a oferecer o esquema da peça originária; neles se expressam também as forças que já a partir de Ibsen e Strindberg colocam em

questão a forma dramática. A mãe e o filho lembram figuras ibsenianas;[39] porém, visto que não são mais controladas pelo dramaturgo, elas podem denunciar o quanto lhes é odiosa a abertura cênico-dialógica.

> *A mãe* › Oh, meu senhor, eu vos suplico, impedi esse homem de levar a cabo o seu propósito, que para mim é horrível![40]
> Oh, Deus! Por que fazer um espetáculo de tamanha desgraça? Não basta que a tenhamos vivido? Que loucura é essa de querer agora representá-la para os outros![41]
> *O filho* › Senhor diretor, o que sinto não posso nem quero expressar. No máximo eu poderia confidenciá-lo, mas nem assim gostaria de dizê-lo. Logo, como o senhor vê, não posso participar na minha parte da ação.[42]
> Então não te envergonhas de remexer em nosso opróbrio na frente de todos! A isso eu não me presto! Eu não! Eu interpreto assim a vontade daquele que não quis nos trazer ao palco![43]

Já se disse que mesmo essa atitude do filho torna impossível a unidade dramática de lugar, pois esta implica o encontro com o outro, do qual ele quer justamente se afastar:

> *O diretor* › Vamos começar ou não esse segundo ato?
> *A enteada* › Está bem, já me calo. Mas veja o senhor: o ato não pode se passar inteiramente no jardim como deseja, é impossível.
> *O diretor* › Por que impossível?
> *A enteada* › Por que ele *(aponta mais uma vez para o filho)* está sempre fechado em seu quarto![44]

Em outras cenas, no protesto da enteada, introduz-se o naturalismo. Aqui o teatro é a tal ponto tomado como imitação da realidade que ele está condenado a fracassar devido à diferença insuperável entre o cenário real e o teatral, entre a "personagem" e o ator.[45] Ao mesmo tempo, a enteada substitui o eu strindbergiano, que exige para si um domínio absoluto do palco. A crítica do diretor, que ela provoca dessa maneira, pode ser lida em seu todo como uma crítica à dramaturgia subjetiva:

> *A enteada* › Mas eu quero representar o meu drama, o meu drama pessoal!
> *O diretor* › *(irritado ao máximo)* Oh, sempre o seu drama! Só que não é apenas o seu drama! É o drama dos outros também. É também o seu *(aponta para o pai)*, e também o da mãe! Não dá para uma personagem tomar o primeiro plano e ultrapassar as demais. É preciso que todos se mantenham em equilíbrio recíproco e representem o que é representável! Eu também sei muito bem que cada um tem uma vida inteira dentro de si que gostaria de pôr para fora. Mas é aí que está a dificuldade: expor o tanto que seja possível e necessário e fazer com que o todo se reconheça por esse pouco! Claro, seria fácil se cada personagem pudesse desenterrar para o público, em um belo monólogo ou em um longo discurso, todas as suas aflições![46]

Mas só no papel do pai se exprime o íntimo de Pirandello. No entanto é tácito que isso implica a supressão do dramático — seja porque na perspectiva do pai a realização do drama se dá no interior, seja porque Pirandello não quis restringir ao drama a validade de suas idéias. Não obstante, os pressupostos existenciais do drama quase nunca foram

colocados em questão com tal acuidade como na filosofia de vida subjetivista de Pirandello. É sobretudo devido a este subjetivismo que o drama dos seis personagens fracassou e é a partir dele que se entende a busca eterna e infrutífera de um autor.

> *O pai* › Sim, aqui está realmente o germe de todo o mal! Nas palavras! Trazemos em todos nós um mundo de coisas; cada um o seu próprio mundo. E como podemos nos entender, meu senhor, se deposito em minhas palavras o sentido e o valor das coisas que estão em mim, mas o outro que as ouve acaba recebendo-as com o sentido e o valor de seu mundo interno? Acreditamos que nos entendemos, mas não nos entendemos nunca![47]
>
> O drama consiste para mim inteira e simplesmente nisso, meu senhor: Em sua consciência, cada uma acredita ser "uno" e no entanto é "muitos", conforme todas as possibilidades de ser que existem em nós: "uno" com este, "uno" com aquele — quanta diversidade! E sempre na ilusão de ser "uno para todos", quer dizer, "este uno" que consideramos ser nós mesmos em todas as nossas ações. Mas não é verdade! Não é verdade! Só nos damos conta disso quando, no momento que menos esperamos, vem um infortúnio e nos prende a uma ação qualquer! É então que percebemos, penso eu, que não somos idênticos à essa ação, que não estamos contidos nela por inteiro, e que seria uma grave injustiça nos julgarem apenas por ela, quererem pregar a ela, por assim dizer, nossa existência toda, como se ela se resumisse a esta ação.[48]

Se na primeira citação é negada a possibilidade do entendimento lingüístico, a segunda se volta contra a consideração do ato como objetivação definitiva do sujeito. De encontro à profissão de fé da forma

dramática, que toma o diálogo e ação, justamente em seu caráter definitivo, por uma expressão adequada da existência humana, Pirandello vê neles uma restrição ilícita e perniciosa da vida interior, infinitamente múltipla.

Crítica do drama, *Seis personagens à procura de um autor* não é uma obra dramática, mas épica. Como para toda dramática épica, o que normalmente constitui a forma do drama é para ela algo temático. O fato de esse tema não aparecer apreendido de modo geral como problema do intersubjetivo (como em *Sodoma e Gomorra* de Giraudoux), senão como drama posto em questão, como busca por um autor e ensaio de realização, justifica a posição especial da obra na dramaturgia moderna e faz dela como que uma auto-representação da história do drama. Na evolução épica ele representa ao mesmo tempo uma outra etapa intermediária: a contraposição entre sujeito e objeto continua tematicamente presa a um invólucro, mas esse invólucro já não está mais em unidade com a ação real (como ainda em *Sonata dos espectros*, de Strindberg, e em *Antes do nascer do sol*, de Hauptmann).[49] A temática divide-se em duas camadas: a camada dramática (o passado dos seis personagens), que no entanto já não é mais capaz de constituir uma forma; e uma segunda, épica, que responde àquela tarefa em sua relação com a primeira: o aparecimento das seis personagens enquanto a trupe ensaiava e a tentativa de realizar seu drama. Eles narram e representam seu próprio destino, e o diretor e sua trupe formam o público. Porém a supressão do elemento dramático não é levada até o fim, pois na ação épica que condiciona o quadro, servindo-se ainda da forma dramática, não se põe em questão a atualidade intersubjetiva — aquilo que, no movimento real da peça, não pode ser excluído. Somente se a situação narrativa deixasse de ser temática e cênico-dia-

Biblioteca da
Escola de Belas Artes da UFMG

lógica a idéia do teatro épico seria totalmente realizada. Assim, no entanto, ele se deixa sempre seduzir por um final pseudodramático. Em *Seis personagens* os dois planos temáticos, cuja separação constitui o princípio formal da obra inteira, acabam coincidindo no final: a conclusão mata o rapaz tanto no passado narrado das seis personagens como no presente teatral do palco onde ocorre o ensaio; a cortina, que conforme as leis do teatro épico[50] já está erguida no começo para fundir a realidade do ensaio teatral com aquela do espectador, desce por fim.

O *monologue intérieur* (O'Neill)

Desde sempre, as *dramatis personae* tinham a possibilidade de falar à parte uma vez ou outra. Mas tal suspensão momentânea do diálogo não desmente a afirmação de que a forma dramática tem o dialogismo por princípio, nem é a famosa exceção que se limita a confirmar a regra (essa expressão é absurda). Pelo contrário, ela prova indiretamente a força da corrente dialógica, que sobrevive à essa interrupção, situada por assim dizer além do diálogo. O que, no entanto, só é possível porque o falar à parte, como o conhece o verdadeiro drama, não possui em absoluto a tendência de destruir o dialogismo; aqui vale também o que G. Lukács explanou em uma observação já citada sobre o monólogo.[51] O enunciado do aparte não se distingue essencialmente do enunciado do diálogo; ele não vem de uma camada mais profunda do sujeito, tampouco é a verdade interior perante a qual o diálogo se revela a mentira do exterior. Não por acaso, o domínio mais específico do aparte é a comédia: aqui não há a menor possibilidade de o entendimento ser colocado em questão e existir uma pretensão à verdade

psicológica. Mas, nesse espaço dialógico garantido, é sua destruição momentânea que tem um máximo efeito cômico — daí os mal-entendidos e as confusões, como as que Molière desperta de maneira única nas farsas *Sgnarelle ou Le Cocu imaginaire*. É nesse contexto que o aparte tem sua função importante: destacar e pontuar os mal-entendidos e as confusões. Além disso, não é por acaso também que os grandes dramaturgos do passado renunciaram a esse meio quando ocorriam encontros profundamente problemáticos em seus dramas, momento este em que o aparte foi impingido aos poetas atuais. Para conferi-lo, releiamos o diálogo raciniano entre Fedra e Hipólito[52] ou o diálogo schilleriano entre Maria e Elisabeth.[53] Justamente porque a construção dialógica é atacada aqui em seus fundamentos, o aparte não pode entrar em cena, e o diálogo tem de lutar a toda a força por sua continuidade, se é que a forma dramática deve ser conservada. E quando, em um drama genuíno, comédia e tragédia se interpenetram, como no *Amphitryon* de Kleist, o aparte tende mais para o pólo cômico: assim, o dito de Júpiter "Maldita a loucura que me atraiu para cá"[54] — uma alusão à tragédia divina — corre sempre o risco de não ser levado a sério, como a expressão de alguém que foi logrado.

A mudança histórica no significado do aparte, sucedida no início da dramaturgia moderna, é evidenciada com particular clareza pelos dramas de Hebbel. Rudolf Kassner viu em seus heróis o homem "que por muito tempo esteve consigo mesmo, sem palavras";[55] e, de fato, o aparte é aqui muito mais um para-si ou mesmo um em-si, um falar sem palavras, por assim dizer. Os apartes não existem mais em função da situação, mas partem dela para revelar o íntimo do homem, para quem a situação já é algo extrínseco. Desse modo, prenuncia-se já na primeira cena a idéia louca de Herodes, em meio a uma conversa apa-

rentemente inócua, inserindo-se um "para si". Judas, um capitão, relata-lhe o incêndio da noite passada e fala a respeito de uma mulher que se recusou a deixar a casa em chamas.

Herodes › Deve ter sido uma louca!
Judas › É bem possível que tivesse enlouquecido de dor!
Seu marido havia morrido momentos antes,
O cadáver jazia ainda quente em seu leito.
Herodes › *(para si)* Quero contar isso a Mariamne
E olhá-la então nos olhos!
(em voz alta) Essa mulher não teve por certo um filho!
Se fosse o caso, eu cuidaria da criança! Mas ela mesma
Deve ter suntuoso enterro, qual os príncipes,
Ela foi talvez a rainha das mulheres![56]

E no diálogo decisivo:

Herodes › Se eu um dia,
Eu, em pessoa, estivesse prestes a morrer, faria
O que se esperaria de Salomé,
Preparar-te-ia um veneno e o misturaria a teu vinho,
Para estar seguro de ti ainda na morte!
Mariamne › e o fizesse, recobrarias a saúde!
Herodes › Oh, não! não! Eu o partilharia contigo!
Mas fala: um amor desmedido,
Como este, tu poderia perdoá-lo?
Mariamne › Se eu, após um tal trago,
Tivesse ainda alento para uma última palavra,

Amaldiçoar-te-ia com esta última palavra!
(para si) Sim, e o faria tão logo estivesse mais segura,
Se a morte te chamasse,
De poder em minha dor recorrer ao punhal:
Pode-se fazê-lo, mas não suportá-lo.[57]

O aparte não retifica aqui o erro de uma situação externa; pelo contrário, por meio dele o diálogo com Herodes prolonga-se no interior de Mariamne e revela-se o seu sentimento mais íntimo, que não desmente o seu discurso, mas o aprofunda essencialmente. Em Mariamne falam duas pessoas: uma que se dissimula em face de Herodes e uma que é ela mesma. Ela não se trairia — como o Júpiter de Kleist —, se expressasse tudo, porém tem sentimentos que sua alma resiste a comunicar ao consorte. E o fato de precisar calar o seu amor real por Herodes contribui significativamente para o conhecimento de sua essência.

Desse modo, o uso feito por Hebbel do aparte antecipa a técnica do *monologue intérieur* dos romances psicológicos do século XX, e entende-se assim que a dramaturgia moderna tenha se deixado encorajar pela escola de Joyce a estender o emprego do aparte. *Estranho interlúdio* (1928), drama de nove atos de Eugene O'Neill, não esboça dessa maneira apenas os diálogos de seus oito heróis, mas também, e continuamente, seus pensamentos íntimos, que não conseguem comunicar ao outro porque são mutuamente estranhos. É o que revela de modo indireto o começo do último ato. Pela primeira vez os monólogos interiores emudecem, pois está face a face um jovem casal de namorados que não conhece, pelo menos por um breve tempo, o abismo intersubjetivo. Porém, à medida que o aparte constitui a forma em pé de igualdade com o diálogo, ele perde o direito de portar esse nome. Pois falar

de "à parte" só tem sentido em um espaço em que, por princípio, os personagens se comunicam. No entanto o aparte deixa de ser aqui a auto-supressão momentânea do diálogo e se coloca autonomamente, como relato psicológico de um eu-épico, ao lado do diálogo dramático. Assim, *Estranho interlúdio* é, em sua forma, montagem: composta de partes dramáticas e épicas. A montagem necessita do eu-épico não só para a compreensão psicológica do aparte, como também para assegurar a sua totalidade formal. Pois já não é mais possível obter do próprio diálogo a continuidade da obra; quando os monólogos seguem-se imediatamente um ao outro, sem diálogo, o tempo pararia se o eu-épico não mantivesse o seu curso. No entanto o narrador épico da montagem de *Estranho interlúdio* não precisa estar restrito ao drama psicológico. Nele continua a operar também o romancista naturalista, um herdeiro de Zola que já não tem nenhuma palavra a dizer de seus heróis, e menos ainda algo de bom, que se limita a registrar, como um aparelho, os discursos internos e externos que lhe proporcionam os homens em um espaço de leis genéticas e físicas, sem liberdade.

O eu-épico como diretor de cena (Wilder)

Dificilmente há uma outra obra da dramaturgia moderna que seja ao mesmo tempo formalmente tão arrojada e de uma simplicidade tão comovente no enunciado como *Nossa cidade* [*Our Town*, 1938], de Thornton Wilder. Na lírica melancólica que o dia-a-dia recebe aqui, Wilder deve algo aos dramas de Tchékhov, mas suas inovações formais procuram livrar a herança tchekhoviana de suas contradições e levá-la à forma adequada, para além do drama. Visto que Tchékhov — bem

como Hauptmann e outros autores — não quis renunciar à forma dramática, ele tinha de falsificar a princípio a vida de seus heróis, que não se cumpre na esfera do conflito e da decisão, dotando-a de um caráter dramático. Arrastando-se monótono, sem eventos e de maneira profundamente impessoal, o fato tornava-se um fato intersubjetivo e atual, trazendo a aparência de unicidade. Essa infidelidade para com o tema, condicionada por motivos puramente formais, Wilder não a quis assumir. Por isso ele liberou a ação da função dramática de constituir a forma a partir do conflito interno, confiando-a a uma nova figura que, fora do domínio dramático, encontra-se no ponto arquimediano do narrador épico e é introduzida na peça como diretor de cena. Na medida em que as *dramatis personae* se relacionam com ele enquanto objetos de representação, a encenação como momento, sempre oculta no drama genuíno, passa a ser explícita.[58] Nesse contexto, só é permitido falar de "destruição da ilusão" quando esse conceito da dramaturgia romântica não é adotado sem crítica. A "ilusão" dramática designa, em termos de psicologia da recepção, a homogeneidade do drama a formar um mundo, isto é, seu caráter absoluto.[59] A ilusão é destruída se a estrutura do drama é diferenciada em si, se, por assim dizer, a relação intersubjetiva é atravessada e uma outra (supra ou intrasubjetiva) é erigida. Tanto na "ironia romântica" de Tieck como no "teatro épico" de Wilder existe essa relação entre sujeito e objeto da consciência, mas com a diferença essencial de que os personagens das comédias de Tieck, projeções do sujeito característico do primeiro romantismo, têm consciência de si mesmos, isto é, tornam-se objetos para si mesmos, ao passo que em *Nossa cidade* é o diretor de cena quem está consciente de que eles são personagens, ou seja, a relação sujeito-objeto representa uma relação exterior aos personagens: precisamente a relação épica

entre o narrador e seu objeto. O resultado da destruição romântica da ilusão é a configuração da perda do mundo real, como a que experiencia o eu que se tornou onipotente; a destruição da ilusão do "drama" moderno, por sua vez, leva à experiência estética do mundo transmitida por toda a poesia épica.

No lugar da ação dramática entra a narrativa cênica, cuja ordem é definida pelo diretor de cena. As diversas partes não engendram umas às outras, como no drama, mas são conjugadas pelo eu-épico e vinculadas em uma totalidade, segundo um plano que vai além do acontecimento particular e toma um sentido universal. Desse modo, o momento dramático da tensão também reflui, e cada cena não precisa conter em germe a seguinte. A exposição, cuja dramatização, isto é, a inserção no decurso da ação, que em parte alguma seria tão difícil como aqui, pode agora permanecer em sua condição épica. "A vida cotidiana" é o nome desse primeiro ato:[60] de manhã, à tarde e à noite, ele intervém por alguns instantes no mundo de duas famílias. Visto que não é confiada a essas cenas nenhuma função dramática, elas não devem agravar a vida a ponto de chegar a situações conflituosas: tudo faz supor que este 7 de maio de 1901 que elas mostram é um dia como qualquer outro. Mesmo as duas famílias vizinhas são configuradas segundo o princípio da representatividade: a família do médico e a do redator não possuem qualquer traço característico, há dois filhos em ambas, um rapaz e uma moça, com problemas que qualquer família conhece, e suas conversas apresentam particularidades que podem ser substituídas por milhares de outras. "O amor e o casamento" é o título do segundo ato; passa-se em 7 de julho de 1904, dia do casamento do filho do médico com a filha do redator. Mais uma vez começa um dia, a princípio como aquele outro, e depois se segue a preparação para a boda.

Para explicá-la, o diretor de cena retrocede no tempo e faz com que a conversa em que George e Emily se declararam volte a ser o presente cênico, incluindo um diálogo, igualmente do passado, que os pais de George levaram a respeito dos planos de casamento. Segue-se então a cerimônia, não representada por sua vez como um acontecimento único e real, mas como um acontecimento importante que aparece na vida de quase todos os homens. Diz o diretor ao público:

> Há muito o que dizer sobre um casamento, e há muito sobre o que se pode refletir durante um casamento. Nem tudo podemos introduzir em um casamento, e sobretudo em Grover's Corners, onde os casamentos são sempre particularmente breves e sem pompas. Neste casamento aqui, eu desempenho o papel de sacerdote. Isso me dá o direito de dizer algo mais sobre ele.[61]

O caráter teatral da ação é tão pouco ocultado que o diretor de cena pode suprir com palavras os pontos em que a representação cênica não basta. É assim também no terceiro ato, que trata da morte. Nove anos mais tarde, no verão de 1913, Emily morre durante o nascimento de seu segundo filho e é sepultada no cemitério de Grover's Corners.

Mas o diretor de cena não herda da ação somente a tarefa de assegurar o todo formal. Nele, também precipita em forma a temática que produziu a crise do drama da virada do século. Nesse contexto, a fragilização das relações intersubjetivas levou o diálogo a uma situação paradoxal: quanto mais inseguros se tornavam os seus fundamentos existenciais, tanto mais ele tinha de resolver na forma do diálogo o elemento alienado proveniente do domínio do passado[62] ou das condições sociais[63] que se encontra além do diálogo. Agora o diretor de cena

retira da ação dialógica a representação dessas objetividades. Desse modo, a distância épica intratemática que, de encontro à forma dramática, os heróis de Ibsen possuem em relação a seu passado, e os heróis de Hauptmann, em relação às condições político-econômicas, alcança na posição épica do diretor de cena sua expressão formal. Este substitui as figuras mediadoras, como as que a dramaturgia de transição de Strindberg e de Hauptmann conhece dentro da esfera da ação: o diretor Hummel[64] e o pesquisador social Loth.[65]

Juntamente com o passado e os anos vindouros, o contexto temporal dos três atos, bem distantes entre si, recebe representação épica nos relatos intermediários do diretor de cena. Mais importante, porém, é sua descrição do ambiente: a cidade de Grover's Corners, com suas condições geográficas, políticas, culturais e religiosas. O que o dramaturgo naturalista, em um trabalho de antemão condenado ao fracasso, buscou arduamente traduzir em fato atual e intersubjetivo, torna-se aqui introdução, exposta ao público entre as três primeiras cenas pelo diretor de cena, por um "professor da universidade" e pelo redator, que se apresenta também na ação. Diante de uma cientificidade irônica e precisa, o espectador é informado sobre o pano de fundo objetivo contra o qual se desenrola a experiência das duas famílias, que se limita sem dúvida a representar a vida da cidade. Embora a intenção naturalista de desvelar sobre o palco o ambiente como fator condicionante da existência humana individual seja ainda preservada, ao mesmo tempo se tenta livrar o espaço dialógico de elementos objetivos que ameaçavam reiteradamente converter o diálogo da dramaturgia de transição em narração épica. Inclusive a ausência de cenário e de apetrechos pode ser entendida como signo exterior dessa tendência. Só no domínio do diretor de cena o elemento objetivo tem permissão de aparecer;

a cena deve ficar livre para o fato intersubjetivo, sempre em risco e limitado. Graças a essa configuração épica da condição objetiva, o diálogo em *Nossa cidade* consegue uma transparência e uma pureza que desde o classicismo ele só encontrava em dramas líricos. O teatro épico de Wilder revela-se assim não somente a renúncia ao drama, mas, ao mesmo tempo, a tentativa de preparar, no quadro épico, um novo lugar para o conteúdo genuíno do drama, o dialogismo.

Mas o grau em que o próprio diálogo se coloca em questão vem à tona no último ato, no qual a temática de Wilder engolfa novamente o princípio formal de sua obra e a intuição que o propiciou. Sepultada, Emily anseia deixar o círculo dos mortos e retornar à vida. O mortos tentam em vão demovê-la de seu propósito; ela atreve-se a enfrentar a decepção dolorosa que lhe predizem e suplica ao diretor de cena que lhe permita reviver pelo menos um dia de sua vida, o dia em que fez doze anos. A liberdade épica do diretor de cena de retroceder ao passado, presentificando-o,[66] converte-se, por assim dizer, em uma liberdade divina: ele pode restituir aos mortos o seu passado. A representação desse dia já não se dá mais para o espectador, mas para uma *dramatis persona* que a assiste, e a distância épica do narrador para com a vida que ele narra torna-se a distância dos mortos para com a vida de modo geral. Como já no jovem Hofmannsthal e não raro no período seguinte,[67] a auto-alienação perene do homem é evidenciada desde a perspectiva do morrer e da morte, a única que justificaria realmente uma tal distância do homem em relação a si mesmo. A imagem que o morto obtém dos vivos vem a ser a imagem morta que o homem hodierno tem de si mesmo.

Emily › Os vivos não entendem, não é?

Senhora Gibbs › Não, minha cara, não muito.

Emily › Cada um está como que sentado no interior de uma caixa fechada.[68]

Eis um discernimento que a morte possibilita. Um outro se revela apenas por meio de uma inversão e só assim se torna discernimento efetivo:

Emily › Por que me seria doloroso [o retorno]?
Diretor de cena › Tu não só viverás como assistirás a ti enquanto vives.[69]

Se uma experiência fundamental dos homens vivos de hoje não fosse expressa dessa maneira, estranhada em experiência de uma pessoa morta, o espectador não compreenderia a tragicidade das cenas seguintes, em que Emily presencia seu aniversário de doze anos, ao mesmo tempo como criança que participa e mulher que assiste. O fato de Emily se ver continuamente a si mesma é o reverso da cegueira que ela reconhece nos vivos. "*Everybody's inevitable self-preoccupation*" — nessa expressão o autor sintetizou em uma carta os dois aspectos, remetendo-se a Tchékhov: "*Chekhov's plays are always exhibiting this: Nobody hears what anyone else says. Everybody walks in a self-centred dream... It is certainly one of the principal points that the Return to the Birthday makes*".[70] A renúncia de Wilder à forma dramática, ao diálogo como modo exclusivo de expressão, compreende-se igualmente por essa reflexão.

O jogo do tempo (Wilder)

"Está mais que na hora de voltar a me habituar ao ar livre... Quase três anos de detenção preventiva, cinco anos na prisão, oito anos lá em

cima, no salão" — é assim que os dramas analíticos de Ibsen representam o tempo: através de menção e cálculo.[71] Ao dramaturgo Ibsen era negado expressar a essência do tempo, sua duração, seu escoamento e seu poder de gerar mudanças, porque só o possibilita uma forma poética que permite a visão em conjunto de dois momentos não apenas no plano temático, mas também no formal. A diversidade quantitativa e qualitativa deles é o único sinal que o tempo deixa de sua evasão que a tudo transforma. Mas a estrutura temporal do drama é uma seqüência absoluta de presentes;[72] nele só é visível o instante sempre presente, ainda que instante voltado ao futuro, que se destrói a si mesmo em favor do momento futuro. No entanto, a coincidência entre o curso do tempo e a ação, expressa nessa limitação ao sempre presente, não corresponde ao sentimento de tempo dos heróis ibsenianos. A reflexão passiva, que os caracteriza, destaca-os por assim dizer do decurso do tempo e só assim faz com que o tempo se lhes torne temático. Ibsen dá conta disso ao dramatizar o romance da vida de seus heróis apenas no seu último capítulo, desdobrando-o analiticamente em diálogos a partir desse final representado em cena. Desse modo, a visão épica de um conjunto de momentos diversos é alcançada pelo menos no plano temático, ainda que à custa da ação dramática e de sua seqüência absoluta de presentes, já não mais "dramática" em virtude da análise que se apodera de tudo. Contudo essa crítica não atinge a tradição dramatúrgica da qual Ibsen é com freqüência, e erroneamente, chamado de seguidor. Desde sempre os dramaturgos viam-se diante de uma matéria cuja extensão temporal lhes parecia ser inadequada ao drama; se não quisessem renunciar à ela (como Grillparzer renunciou à matéria "Napoleão"), eles só podiam salvá-la para o drama concentrando-se na fase final. *Maria Stuart* de Schiller é o exemplo clássico desse expe-

diente e mostra ao mesmo tempo com toda clareza a diferença em relação a Ibsen. Pois de modo algum interessava a Schiller narrar em retrospecto a vida da rainha escocesa, e muito menos se pode dizer que ela lhe aparecia como exemplo para a tematização do passado de um ser humano. Ao contrário, nesse último capítulo, a luta inteira entre Maria e Elisabeth é ainda presente e está para ser decidida; e é interpretar Schiller através de Sófocles ou mesmo de Ibsen se se pensa que, ao abrirem as cortinas, tudo já estaria decidido e a sentença de morte já firmada no fundo.[73]

O tempo como tal só se tornou problema para a época do pós-classicismo, que se denomina burguesa, e cujo dramaturgo mais importante continuará a ser, provavelmente para sempre, Ibsen. Porém o primeiro grande documento dessa preocupação com o tempo não é uma obra de gênero dramático, mas um romance de aprendizagem tardio, *A educação sentimental*,[74] de Flaubert, e atinge seu ponto culminante na obra de vida inteira do único discípulo de Flaubert: *Em busca do tempo perdido*, de Proust. Como um dos temas mais importantes desse romance pode-se indicar a dialética trágica que Proust experimentou entre a *bonheur*, como satisfação do anseio, e o tempo, como poder transformador. Proust sentiu a dor de descobrir que, essencialmente, toda satisfação chega demasiado tarde, pois, enquanto o homem procura alcançar a meta de seu anseio, o tempo o altera, e a satisfação já não mais concerne ao desejo de partida inicial, incidindo sempre no vazio. Por isso, de acordo com Proust, apenas o imprevisto, que jamais fora a meta do anseio, pode verdadeiramente trazer felicidade.

Só o romance é capaz de configurar por inteiro essa identidade entre ser e tempo vivida na reflexão, e não injustamente acusou-se a literatura moderna de uma "completa desorientação", que colocava a

tarefa de "representar dramaticamente o desenvolvimento e a passagem gradual do tempo".[75] Mas não se trata de misturar aqui "dramático" e "cênico" e querer negar o tema do tempo não só ao drama, mas ao teatro em geral. Pois basta uma única obra em que é feliz a representação cênico-dialógica do tempo para dar testemunho de sua possibilidade também no plano teórico, e um tal êxito deve ser visto na peça de um só ato *A longa ceia de Natal* [*The Long Christmas Dinner*, 1931], de Thornton Wilder.

Já nas conversas à mesa, levadas pela família Bayard durante essa "longa ceia de Natal", pulsa constantemente o motivo do tempo, seu passar e estacar:

> Em todo caso, o tempo não passa tão devagar como quando ficamos esperando que nossos filhos cresçam e abracem uma profissão. Eu não quero que o tempo passe mais rápido. Não, muito obrigada[76].
>
> Mas, mãe, o tempo passará tão rápido que mal notarás a minha partida.[77]
>
> Eu não posso fazer nada? — Não, minha criança. Só o tempo, só o passar do tempo pode ajudar em alguma coisa.[78]
>
> Adeus, meu bem! Não cresça muito rápido, fique só assim, como és agora.[79]
>
> O tempo passa realmente muito rápido num país grande e novo como o nosso. Mas na Europa o tempo deve com certeza passar de maneira muito lenta com essa guerra horrível.[80]
>
> Eu não posso fazer nada? — Não, não, só o tempo, só o passar do tempo pode ajudar em alguma coisa.[81]
>
> O tempo passa tão lento aqui que parece estar parado, isto sim. Por Deus, eu vou ainda a algum lugar onde o tempo realmente passe![82]

> Como o tempo passa devagar sem as crianças em casa.[83]
> Não suporto. Não suporto por mais tempo. (...) São os pensamentos, os pensamentos sobre o que foi e o que poderia ter sido aqui. E a sensação de que nessa casa os anos giram sempre da mesma maneira, como um moinho.[84]

Mas o motivo do tempo não se limita a essas falas. Seu passar é evocado como que em uma pureza desprovida de objeto e colocado em uma vivência imediata com recursos dramatúrgicos que são em parte tomados de empréstimo do cinema, mas que só no teatro podem cumprir inteiramente sua função. "*Ninety years are to be traversed in this play, which represents in accelerated motion ninety Christmas dinners in the Bayard household*"[85], diz-se na nota introdutória à encenação. A expressão *in accelerated motion* não deve ser entendida ao pé-da-letra. Pois, se na ceia de Natal representada são percorridos noventa anos, nada é alterado no ritmo normal dos movimentos e da fala. A aceleração não é empregada aqui de maneira mecânica, como no cinema, onde quase sempre serve a fins cômicos, raramente a documentários (quando se trata de processos lentos), mas nunca para realçar o passar do tempo. Além disso, o cinema poderia solucionar a tarefa de narrar noventas noites de Natal em sua transformação não recorrendo à câmera rápida, mas à montagem. Das distintas festas natalinas, a separar anos ou décadas, seriam justapostos trechos curtos. Sua diversidade daria testemunho da força transformadora do tempo, que, no entanto, só se expressaria nesse desmonte espacial e vinculada ao que é mostrado. Wilder utiliza igualmente a montagem, justapondo como narrador épico numerosos recortes, mas — como dramaturgo — vai além do fílmico ao ligar esses fragmentos dispersos no tempo em uma

unidade dramática que oferece a imagem de uma única — embora "longa" — ceia de Natal. Somente esse segundo passo, que transforma a montagem épica em um fato dramático absoluto e que só assim fundamenta a continuidade dela, possibilita aquela vivência imediata do tempo de que falávamos. É como se os lapsos de tempo, que a montagem deixa intocados nos espaços intermediários, fossem desalojados de seu esconderijo mediante a aglomeração dos fragmentos em uma unidade dramática, e vinculados por sua vez em um decurso de tempo homogêneo, o qual no entanto não constitui a "longa ceia de Natal", mas a acompanha de maneira autônoma.

A transformação da montagem, que abarca noventa anos, em um fato dramático leva, neste fato, a uma dissociação do decurso temporal em dois movimentos: um formal, que corresponde ao tempo da representação, e outro relativo ao conteúdo, proporcionado pela montagem originária. Essa dualidade, que para a épica é evidente e se expressa no binômio conceitual de Günther Müller "tempo narrativo e tempo narrado", tem no quadro dramático um efeito especial. O fato de os dois ritmos de tempo não coincidirem resulta em um "efeito de distanciamento" no sentido de Brecht: o decurso temporal, imanente ao drama e à vida ativa e, portanto, de modo algum autônomo para a consciência, é subitamente vivenciado como algo novo, graças à dissociação do que deveria ser idêntico. Da mesma maneira que a duração do tempo só pode ser apreendida quando espacializada como diferença entre dois pontos no tempo, como intervalo de tempo; o fluir do tempo só pode ser realçado como a diferença entre dois decursos temporais imanentes à ação e postos em paralelo.

A diferença entre os dois decursos temporais, a qual se pode atribuir às duas fases do desenvolvimento da obra (a montagem e a dra-

matização), determina o princípio formal de *A longa ceia de Natal*. Tudo testemunha o mesmo propósito de vivenciar, do modo mais intenso possível, o passar do tempo com base na mencionada diferença. No âmbito da ação, os noventa anos correspondem à "decadência de uma família", como a que Thomas Mann narrou epicamente. À vida construtiva e à vinculação íntima das primeiras gerações segue a alienação entre os irmãos, a insatisfação com a pequena cidade, a fuga da tradição familiar. Contrasta com esse processo, no plano dramático, a ceia de Natal, que implica como toda festa uma paralisação do tempo, a substituição do decorrer do tempo pela repetição, propiciando a recordação do passado. Desse modo, a condição estática do segundo fato não apenas constitui a oposição desejada com o primeiro, como também aponta diretamente para ele ao provocar a reminiscência:

> *Charles* › Está um gelo hoje, podem ter certeza. Em dias assim eu costumava sair com meu pai para patinar. E a mãe voltava da igreja dizendo...
> *Geneviève* › *(devaneando)* Eu sei. Ela dizia: "Que belo sermão. Não conseguia parar de chorar".
> *Leonora* › E por que ela chorava?
> *Geneviève* › Sua geração sempre chorava durante os sermões. Era desse jeito naquela época.
> *Leonora* › Verdade, Geneviève?
> *Geneviève* › Eles tinham de ir à igreja desde crianças, e é provável que os sermões os faziam lembrar os pais, exatamente como a ceia de Natal entre nós. Especialmente em uma casa velha como esta aqui.[86]

Essa dupla função da repetição é ainda mais clara nos diálogos. Enquanto o decurso dos noventa anos se expressa por breves menções a acontecimentos sempre novos, durante a ceia de Natal repetem-se as mesmas frases quase protocolares. Toda hora o sermão é louvado,[87] o vinho é servido com o brinde tradicional,[88] o reumatismo de algum conhecido é comentado ou a empregada é chamada para servir. Por essas repetições, o fato na noite de Natal se destaca como um fato sempre igual neste processo que abrange noventa anos, mas ao mesmo tempo o expressa na alternância dos nomes (do sacerdote, do conhecido enfermo, da empregada) e também como repetição em si, que, com efeito, resultaria absurda não houvesse entrementes um passar do tempo. As *dramatis personae* também mostram a dualidade contínua do mutável e do sempre igual, na medida em que, ao revezamento das quatro gerações, se contrapõe a figura estática de um "parente pobre" que mora na casa e não muda de identidade senão uma vez. E por fim essa dualidade está também na base do estilo cênico. À ceia de Natal corresponde um cenário realista:

> *(A sala de jantar na casa da família Bayard. Paralela às luzes da rampa e bem próxima dela, uma mesa longa, coberta e enfeitada para a ceia. Na cabeceira, à direita do espectador, o lugar do chefe da casa; à sua frente, um grande peru assado. No fundo, uma porta à esquerda conduz ao vestíbulo.)*

Esse realismo é quebrado pelos símbolos do que vem e vai no tempo:

> *(Bem à esquerda, rente à coluna do proscênio, uma porta adornada com guirlandas de flores e frutos. Defronte a esta, uma porta igual,*

mas revestida com um veludo negro. As duas portas simbolizam nascimento e morte.) [89]

E, da mesma maneira que esses dois portais são antepostos bruscamente ao cenário realista, o desempenho dos atores, "natural" ainda que sem acessórios, transforma-se repetidas vezes em um desempenho simbólico: o nascimento dos filhos é representado por sua entrada pela porta guarnecida de frutos e flores; uma doença grave que dura anos é sugerida quando o doente se levanta da mesa, aproxima-se do portal coberto de negro e se demora hesitante diante dele; os cabelos brancos — perucas que os atores colocam quase despercebidamente — simbolizam a velhice; enfim, a saída pela porta escura simboliza a morte. Só mediante essa cenografia simbólica elementar, que enquanto epicamente representativa contrasta com o ilusionismo dramático, a peça, caracterizada até hoje como dramatização de uma montagem sob o aspecto técnico, revela-se em sua verdadeira essência: um mistério profano sobre o tempo.

Reminiscência (Miller)

A evolução de Arthur Miller de epígono a inovador, efetuada entre suas duas primeiras obras publicadas, obedece com toda a clareza àquela mudança estilística geral que ao mesmo tempo vincula e separa os dramaturgos da virada do século e os da atualidade: a conformação da épica temática no interior da forma dramática. Se esse processo, central para a história do desenvolvimento da dramaturgia moderna, foi até o momento demonstrado de modo geral pela comparação dos

dois períodos, confrontando-se Ibsen e Pirandello, Tchékhov e Wilder, Hauptmann e Brecht, em Miller — como já em Strindberg — ele se esclarece pelas fases de um mesmo autor.

Em *Todos os meus filhos* [*All my Sons*, 1947], Miller tentou salvar a dramaturgia social analítica de Ibsen, transpondo-a inalterada para a atualidade americana. Sob segredo por muitos anos, o crime do chefe de família Keller — o fornecimento de peças de avião defeituosas para o exército, o que provocou o suicídio de seu filho Larry, mantido também em sigilo — é desvendado aos poucos em uma análise implacável. Estão aí todos os elementos secundários da ação que devem dar à narrativa do passado o caráter de um fato dramático, como o retorno da ex-noiva de Larry e do irmão dela, cujo pai, um empregado de Keller, pagara inocentemente por seu crime. Não falta nem mesmo aquele acessório tantas vezes irritante em Ibsen, através do qual o passado, no fundo ainda vivo, costuma emergir visivelmente no presente, e que ao mesmo tempo simboliza de modo forçado o sentido mais profundo da peça. Agora ele é a árvore plantada em homenagem a Larry que, partida ao meio pela tempestade na noite anterior, se encontra no pátio interno que forma a cena. Se *A morte de um caixeiro-viajante* [*Death of a Salesman*, 1949) não se tivesse seguido a *Todos os meus filhos*, seria necessário no mínimo mencioná-la como exemplo da enorme influência de Ibsen nos países anglo-saxões, que começa com G. B. Shaw e dura ainda hoje. Mas desse modo ela aparece como obra dos anos de aprendizagem, como se Miller, ocupado com a configuração cênica de uma "vida fracassada"[90] e em particular de um passado traumático, tivesse de seguir Ibsen para discernir as resistências que essa temática enfrenta por parte da forma dramática e, depois, os custos de se forçar esta em favor daquela. O que foi mostrado aqui a propósito de *John*

Gabriel Borkman lhe deve ter resultado claro ao trabalhar em *Todos os meus filhos*: a contradição entre a reminiscência do passado no campo temático e o presente espácio-temporal no postulado formal dramático, a necessidade daí resultante de motivar a análise pela invenção de uma ação suplementar e, finalmente, a discrepância do fato de essa segunda série de acontecimentos dominar a cena, enquanto a "ação" verdadeira é relegada para as confissões das personagens.

Na segunda obra Miller trata de escapar a essas contradições abandonando a forma dramática. Nesse contexto, é fundamental sua renúncia à análise transvestida de ação. O passado já não é mais expresso com violência no confronto dramático, e as *dramatis personae* já não são posicionadas, por amor ao princípio formal, como senhoras de sua vida passada, sendo na realidade vítimas impotentes dela. Antes, o passado chega à representação tal como se manifesta na vida: por sua própria vontade, na "*mémoire involontaire*" (Proust). Com isso ele permanece ao mesmo tempo uma vivência subjetiva e não cria na análise comum pontes ilusórias entre os homens, os quais ele deixou desvinculados ao longo de uma vida. Assim, na temática presente, uma ação intersubjetiva que forçasse a expressão sobre o que passou é substituída pelo estado psíquico de um indivíduo sob o domínio das reminiscências. Loman, o encanecido caixeiro-viajante, é caracterizado como tal indivíduo, e a peça começa quando ele já está completamente entregue à reminiscência. Desde algum tempo seus familiares notam que ele fala consigo mesmo várias vezes — na realidade ele fala para eles, só que não no presente real, mas no passado relembrado que não mais o abandona. O presente da peça é constituído pelas quarenta e oito horas que se seguem ao retorno inesperado de Loman de uma viagem de negócios: enquanto esteve ao volante, o passado o dominou a

todo instante. Em vão ele tenta ser transferido para o escritório da empresa em Nova York, da qual é representante há décadas. Notam seu estado, uma vez que ele não pára de falar do passado, e acabam por demiti-lo. Por fim Loman se suicida para ajudar sua família com o prêmio do seguro.

Dificilmente o esquema dessa ação presente tem algo em comum com o esquema correspondente dos dramas de Ibsen ou mesmo com o de *Todos os meus filhos*. Nem é um fato dramático fechado em si, nem requer a evocação do passado em diálogos. É característica desse aspecto a cena entre Loman e o seu chefe. Este não está disposto a tornar presentes no curso do diálogo a carreira do caixeiro-viajante e a figura de seu pai, que provavelmente tinha simpatia por Loman; com um pretexto, ele sai à pressa da sala e deixa Loman sozinho com suas reminiscências cada vez mais intensas.

Mas estas formam a nova via — se bem que há muito tempo conhecida no cinema como *flash back* — para introduzir o passado em uma esfera além do diálogo. Reiteradamente a cena se transforma no espetáculo que a *mémoire involontaire* oferece ao caixeiro-viajante. Diferentemente do "procedimento de tribunal" em Ibsen, a reminiscência se efetua sem que se tenha mencionado algo a respeito, isto é, realiza-se completamente no âmbito formal.[91] O herói assiste a si mesmo no passado e é assimilado, como eu em reminiscência, à subjetividade formal da obra. A cena se limita a mostrar o seu objeto épico: o próprio eu recordado, o caixeiro-viajante dentro do passado, tal como fala com seus familiares. Estes já não são mais *dramatis personae* autônomas; como as figuras projetadas da dramaturgia expressionista, elas aparecem referidas ao eu central. Comparando-se esse espetáculo da reminiscência com a "peça na peça", como a que o drama conhece, pode-se

reconhecer com exatidão a sua natureza épica. O espetáculo organizado por Hamlet, que apresenta o passado presumido "*[to] catch the conscience of the king*" [para apanhar a consciência do rei],[92] é um episódio inserido na ação e forma uma esfera fechada para a qual a ação presente subsiste como mundo circundante. Uma vez que o segundo espetáculo é um elemento temático e, portanto, o momento da encenação mantém-se a descoberto, o tempo e o lugar das duas ações não entram em conflito, e as três unidades dramáticas permanecem intactas e com elas o caráter absoluto do fato. Pelo contrário, em *A morte de um caixeiro-viajante*, o espetáculo do passado não é um episódio temático, e a ação presente sempre volta a desembocar nele. Não aparece nenhuma trupe de atores: sem dizer uma palavra, as personagens podem se tornar intérpretes de si mesmas, pois a alternância de fato atual e intersubjetivo e fato passado e recordado está ancorada no princípio formal épico. Dessa maneira, inclusive as três unidades dramáticas são suprimidas, e isto no sentido radical: a reminiscência não só implica a multiplicidade de lugares e tempos como também a perda de sua identidade de modo geral. O presente espácio-temporal da ação não é apenas relativizado em função de outros presentes; antes, é relativo em si. Daí não suceder no cenário uma alternância, mas uma metamorfose contínua. A casa do caixeiro-viajante continua a existir sobre o palco, mas suas paredes deixam de ser consideradas nas cenas relembradas, em correspondência com a reminiscência, que não conhece nenhum limite de tempo e espaço. É particularmente clara essa relatividade nas cenas transitivas, que tanto concernem ainda à realidade externa como já também à interna. Assim, no primeiro ato, enquanto Loman joga cartas com seu vizinho Charley, aparece sobre o palco o irmão do caixeiro, Ben, uma personagem da reminiscência:

Willy › Estou morto de cansaço, Ben.

Charley › Continue a jogar e vai ver como dormirá melhor. Você me chamou de Ben?

Willy › Que engraçado. Por um segundo você me lembrou o meu irmão Ben.[93]

O caixeiro-viajante não diz absolutamente que vê o irmão falecido diante de si. Pois sua aparição só seria uma alucinação no interior da forma dramática, que exclui por princípio o mundo interior. Mas aqui a realidade presente e a realidade interna do passado chegam ao mesmo tempo à representação. No instante em que o caixeiro-viajante se lembra de seu irmão, este já se encontra sobre o palco: a reminiscência é inserida no princípio da forma cênica. Desse modo, uma vez que o diálogo é substituído pelo monólogo interior, pelo diálogo com uma pessoa recordada, pode se desenvolver na seqüência uma conversa de surdos ao estilo de Tchékhov:

Ben › A mãe mora com vocês?

Willy › Não, ela já morreu faz tempo.

Charley › Quem?

Ben › Ah! Era uma verdadeira dama, a nossa mãe.

Willy › *(para Charley)* Hem?

Charley › Quem já morreu faz tempo?

Ben › Você soube alguma coisa do pai?

Willy › *(agitado)* O que você quer dizer com "quem morreu"?

Charley › Mas afinal do que você estava falando?[94]

Para poder configurar esse mal-entendido permanente na forma dramática, Tchékhov recorreu ao apoio temático da audição defeituosa.[95] Aqui a configuração resulta formalmente do paralelo entre dois mundos, cuja representação simultânea é possibilitada pelo novo princípio formal. Sua vantagem em relação à técnica de Tchékhov é palpável. O tema de apoio, cujo caráter simbólico continua obscuro, é condição necessária, sem dúvida, para que o mal-entendido recíproco se apresente, mas oculta ao mesmo tempo sua verdadeira origem: a preocupação do homem consigo mesmo e com a reminiscência do passado, que só depois da supressão do princípio formal dramático pode se manifestar como tal.

Voltando a se tornar presente, é esse passado que finalmente abre os olhos do caixeiro-viajante quando este trata de buscar as causas de sua desgraça e, mais ainda, do insucesso profissional de seu filho mais velho. Enquanto ele está sentado em um restaurante diante do filho, emerge subitamente em sua reminiscência e, portanto, também para os espectadores, uma cena do passado: seu filho o encontra em um quarto de hotel em Boston com a amante. Agora Loman entende por que desde aquela época seu filho saltava de um emprego a outro e acabou prejudicando sua carreira ao cometer um furto: ele queria punir o pai.

Em *A morte do caixeiro-viajante*, Miller não quis mais desvelar esse segredo — a falta do pai, motivo tirado de Ibsen e central também em *Todos os meus filhos* — através do procedimento judiciário, inventado por amor à forma. Ele faz valer aquela frase de Balzac, sob cujo signo parecem viver tanto as criaturas de Ibsen como as suas próprias: "*Nous mourrons tous inconnus*".[96] Quando, ao lado do diálogo sempre presente — para o drama, enfim, a única possibilidade de representação —, aparece a reminiscência, chega-se, do ponto de vista dramático, a

um paradoxo: tornar cenicamente presente o passado de vários homens, mas para a consciência de apenas um único. Em oposição à análise que faz parte da temática em Ibsen, o espetáculo do passado fundado no princípio formal não tem efeito sobre as demais personagens. Para o filho, aquela cena permanecerá para sempre um segredo bem guardado, o motivo da destruição de sua vida, que ele é incapaz de revelar a quem quer que seja. Desse modo, o seu ódio mudo não irrompe até o momento do suicídio do pai e nem mesmo depois. E no "réquiem" que encerra a obra a mulher do caixeiro pronuncia ante o túmulo palavras que comovem justamente por causa de sua ignorância:

> Perdoe-me, eu não posso chorar. Eu não sei o que é, mas não consigo chorar. Eu não entendo. Por que você fez isso? Ajude-me, Willy. Eu não posso chorar. Para mim é como se você só estivesse viajando de novo e eu à sua espera. Willy, querido, eu não consigo chorar. Por que você fez isso? Eu me pergunto e me pergunto e não consigo entender... *(Pano)*[97]

Notas

1 Th. W. Adorno, *Minima Moralia*, Berlim/Frankfurt, 1951, p. 283.

2 Ibidem, p. 291.

3 Cf. citação na p. 61.

4 Cf. p. 62.

5 K. Edschmid, *Über den Expressionismus in der Literatur und die neue Dichtung*, Berlim, 1919, p. 57.

6 E. Piscator, *Das politische Theater*, Berlim, 1929, p. 128.

7 Ibidem, p. 30.

8 Ibidem, pp. 81-2.

9 Cf. pp. 76-7.

10 Piscator, opus cit., p. 65.

11 Ibidem, pp. 131-2.

12 Ibidem, p. 133.

13 Ibidem, p. 65.

14 Ibidem, pp. 150-1.

15 Ibidem, p. 174; cf. ilustração, p. 176.

16 Ibidem, ilustração, p. 128.

17 Brecht, "Kleines Organon für das Theater", em *Sinn und Form, Sonderheft Bert Brecht*, Potsdam, 1949, p. 17.

18 Brecht, "Anmerkungen zur Oper Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny", em *Gesammelte Werke*, Londres, 1938, vol. I, pp. 153-4.

19 Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, ed. cit., vol. XIV, p. 479 ss.

20 Brecht, "Die Mutter", em *Versuche 7*, 1933, p. 4.

21 Brecht, *Kleines Organon*, ed. cit., p. 28.

22 Brecht, *Gesammelte Werke*, ed. cit., vol. I, p. 153.

23 Brecht, *Anmerkungen zu Die Mutter*, ed. cit., p. 65.

24 Brecht, *Kleines Organon*, ed. cit., p. 36.

25 Ibidem, p. 38.

26 Cf. pp. 67-8.

27 Bruckner, *Die Verbrecher*, Berlim, 1928, p. 102.

28 Ibidem, p. 77.

29 Ibidem, p. 82.

30 Ibidem, p. 85.

31 Ibidem, p. 99.

32 Ibidem, p. 99.

33 Ibidem, p. 100.

34 Ibidem, pp. 102-4.

35 Cf. pp. 95-6.

36 Cf. Th. W. Adorno, "Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman", em *Noten zur Literatur I*, Frankfurt, 1958.

37 Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore*, Bemporad, Florença, 3ª ed., p. 16, grifo nosso. Em alemão: *Sechs Personen suchen einen Autor*, trad. H. Feist, Berlim, 1925, p. 47.

38 Pirandello, *Sei personaggi*, p. 34. *Sechs Personen*, p. 60.

39 Cf. p. 45-6.

40 Pirandello, *Sechs Personen*, pp. 51-2.

41 Ibidem, p. 80.

42 Ibidem, p. 71.

43 Ibidem, p. 134.

44 Ibidem, pp. 118-9.

45 Ibidem, p. 109. Cf. também pp. 87 e 107.

46 Ibidem, pp. 110-1.

47 Ibidem, p. 57.

48 Ibidem, pp. 68-9. Tradução parcialmente modificada.

49 Cf. p. 66-7 e p. 76-7.

50 Cf., em oposição a isso, pp. 31-2.

51 Cf. p. 50.

52 Ato 2, cena 5.

53 Ato 3, cena 4.

54 Ato 2, cena 5.

55 Cf. p. 116.

56 Hebbel, *Sämtliche Werke*, ed. cit., vol. II, pp. 200-1.

57 Ibidem, pp. 218-9.

58 Cf. pp. 79-80.

59 Cf. p. 31.

60 Wilder, *Our Town*, Nova York, 1938. Em alemão: *Unsere kleine Stadt*, trad. H. Sahl, Fischers, Frankfurt, 1954, p. 32.

61 Ibidem, p. 48.

62 Cf. p. 43.

63 Cf. pp. 76-7.

64 Cf. pp. 66-67.

65 Cf. p. 78.

66 Cf. pp. 156-8.

67 Cf. p. 121.

68 Wilder, *Unsere kleine Stadt*, ed. cit., p. 61.

69 Ibidem, p. 62.

70 [As peças de Tchékhov estão sempre mostrando o seguinte: ninguém ouve o que o outro diz. Cada um vive em um sonho egocêntrico... Este é certamente um dos pontos principais que suscitam o Retorno ao Dia de Aniversário.] Wilder, "Correspondence with Sol Lesser", em *Theatre Arts Anthology*, R. Gilder (org.), Nova York, 1950.

71 Cf. pp. 39-40.

72 Cf. p. 32.

73 Cf. carta de Schiller a Goethe de 18 de junho de 1979.

74 Cf. G. Lukács, *Die Theorie des Romans*, ed. cit., pp. 127-40.

75 Ibidem, p. 129.

76 Wilder, *The Long Christmas Dinner*, Nova York, 1931. Versão alemã: "Das lange Weihnachtsmahl", trad. H. E. Herlitschka, em *Einakter und Dreiminutenspiele*, Frankfurt, 1954, pp. 80-1.

77 Ibidem, p. 85.

78 Ibidem, p. 86.

79 Ibidem, p. 90.

80 Ibidem, p. 91.

81 Ibidem, p. 93.

82 Ibidem, pp. 94-5.

83 Ibidem, p. 96.

84 Ibidem, p. 96.

85 [Noventa anos devem ser percorridos nessa peça, que representa em movimento acelerado noventa ceias de Natal no lar dos Bayard.]

86 Ibidem, p. 89.

87 Ibidem, pp. 75, 79, 82, 92.

88 Ibidem, p. 78, 79, 85.

89 Ibidem, p. 73.

90 Cf. p. 43.

91 Cf. pp. 96-7.

92 Ato 2, cena 2.

93 Miller, *Death of a Salesman*, Pocket Book, Londres, 1952, p. 34. Versão alemã: *Der Tod des Handlungsreisenden*, trad. F. Bruckner.

94 Ibidem, p. 35.

95 Cf. pp. 51-2.

96 Cf. pp. 45-6.

97 Miller, *Death of a Salesman*, p. 124. Não citamos as frases finais.

À guisa de conclusão

A história da dramaturgia moderna não tem um último ato, ainda não caiu o seu pano. Desse modo, não deve de modo algum ser considerada uma conclusão o que serve aqui de encerramento provisório. Não chegou o tempo para fazer um balanço final nem para levantar novas normas. Seja como for, não compete à teoria prescrever o que o drama moderno tem de ser. Cabe somente a compreensão do que foi produzido, a tentativa de uma formulação teórica. Sua meta é a apresentação de novas formas, pois a história da arte não é determinada por idéias, mas pelo seu vir-a-ser formal. Alguns dramaturgos extraíram da nova temática do presente um novo mundo de formas. Ele terá seqüência no futuro? Certamente, tudo que é formal, em oposição ao temático, contém em si sua tradição futura como possibilidade. Mas a mudança histórica na relação de sujeito e objeto colocou em questão, junto com a forma dramática, a própria tradição. No seu lugar, uma época para a qual a originalidade é tudo reconhece somente a cópia. Assim, para que fosse possível um novo estilo, seria necessário solucionar não só a crise da forma dramática, mas também a da tradição como tal.

A presente pesquisa deve intuições decisivas à *Estética* de Hegel, ao livro *Conceitos fundamentais da poética*, de E. Staiger, ao ensaio de G. Lukács "Para a sociologia do drama moderno" e à *Filosofia da nova música*, de Th. W. Adorno.

Zurique, setembro de 1956

Sobre a edição de 1963

Faz dez anos que este estudo foi desenvolvido. É o que explica a escolha dos casos, que na última parte não seria inteiramente a mesma se tivesse de escrever o livro hoje. Entretanto, significaria ignorar sua intenção e tomar por uma história do drama moderno o que busca reconhecer em exemplos as condições de seu desenvolvimento, se fosse esperado dessa nova edição um tratamento também da dramaturgia do último decênio. Por esse motivo, o texto não foi ampliado, mas somente revisado.

Göttingen, fevereiro de 1963

tipologia MinionMM e The Sans **fotolitos** y&m fotolito [miolo] e Relevo Araújo [capa] **papel** Alta print da Cia. Suzano de Papel e Celulose 120 g/m² **impressão** Bartira gráfica **tiragem** 2.000