

poder se mostrar como *well-made-play*. Na forma de acontecimentos inesperados, ela compete ao drama por acaso – sem motivação interna –, destruindo-se, também assim, seu caráter absoluto.

A natureza cenográfica da sua dramaturgia – que vem se somar a sua natureza temática – justifica já inteiramente a classificação da peça de conversação no rol daquelas tentativas de salvação que não se arriscam a olhar de frente a crise do drama. Nessa crítica radical da peça de conversação não se deve, porém, perder de vista suas possibilidades positivas. Elas vêm à tona, quando a conversa olha-se no espelho, passando do puramente formal para o plano temático.

Sobre o terreno duplo da peça de conversação e da comédia de caráter se ergue a peça provavelmente mais perfeita da literatura alemã moderna: *O difícil* (1918), de Hofmannsthal. Ela escapa ao vazio e aos temas de emprestimo não só porque a sociedade aristocrática vienense que ela retrata vive essencialmente da conversação, mas também porque por meio de seu protagonista, conde Bühl – o único moderno na galeria de personagens da grande comédia –, a conversa experimenta um aprofundamento e uma transformação. Para ele, ela se converte em tema e sua problematização faz ver o caráter questionável da interlocução e mesmo da própria linguagem.²

De outro modo se adensa o francês coloquial em *Esperando Godot* de Samuel Beckett. A limitação do drama à conversa, em geral puramente formal, aqui se torna temática: para confirmar a própria existência, não resta aos homens que esperam Godot – esse Deus não só *absconditus*, mas também *ditabilis* – nada além da conversa vazia. Ansiando sempre pelo abismo do silêncio e desse repetidas vezes a custo reconquistada, a conversa minada consegue porém revelar, no espaço metafísico vazio que a tudo confere significado, a *misère de l'homme sans Dieu*. A essa altura, a forma dramática não encerra mais, decerto, qualquer contradição crítica e a conversa deixa de ser um meio para sua superação. Tudo se encontra em ruínas: o diálogo, o todo formal, a existência humana. Só a negatividade ainda se presta a enunciar

algo: o automatismo sem sentido do discurso e a irrealização da forma dramática. Nisso se expressa a negatividade de uma existência em espera, carente de transcendência, mas incapaz de alcançá-la.

8. A peça em um ato

Que depois de 1880 dramaturgos como Strindberg, Zola, Schnitzler, Maeterlinck, Hofmannsthal, Wedekind – e, mais tarde, autores como O'Neill, W. B. Yeats, entre outros – tenham se voltado para peça em um ato, não é só indício de que a forma tradicional do drama se tornara para eles problemática, mas é já, amiúde, a tentativa de livrar da crise o estilo “dramático” compreendido como estilo da tensão dirigida ao futuro.

O momento da tensão, do “antecipar-se a si” (E. Staiger), no drama ancora-se no acontecimento inter-humano. Ele é, em última instância, o *quantum* de futuro que habita a dialética entre homem e homem *qua* dialética. No drama, a relação inter-humana é sempre unidade de opostos que aspiram por sua superação. A consciência de que essa superação é necessária, o pensamento e atuação das *dramatis personae* que a antecipam, tendo como horizonte seu cumprimento ou frustração, dão origem à tensão dramática, que deve ser diferenciada, por exemplo, daquela que é produzida ante ao prenúncio de uma catástrofe. O fato de que o momento de tensão esteja ancorado na dialética da relação inter-humana explica por que a crise do drama significa também, necessariamente, a crise do estilo “dramático” no teatro moderno. Passando à esfera temática em Ibsen, Tchekhov e Strindberg, a crescente solidão e isolamento decerto agudiza os antagonismos humanos, mas anula, ao mesmo tempo, a urgência em superá-los. A importância do homem, ao contrário – retratada no plano social por Hauptmann e Zola e, no plano metafísico, por Maeterlinck –, não permite mais aflorar qualquer antagonismo, conduzindo à unidade sem confronto da comunidade de destino. Acresce-se a isso que, em geral, o isolamento dos homens traz consigo *a abstração e intelectualização de seus conflitos*, de modo que as oposições acirradas entre os homens isolados, por força da objetividade

2 Cf. Emil Staiger, *Der Schwierige*. In: *Meisterwerke deutscher Sprache [Obras primas da língua alemã]*. Zúrique: Atlantis, 1943 (nova edição, Munique: Deutsche Taschenbuch, 1973).

produzida pela intelectualização, já se encontram num determinado sentido sempre superadas.³

O desvanecer da tensão como consequência desses processos pode ser atestado nos dramas de Tchekhov e Hauptmann. É só na obra dramática de Strindberg, contudo, que se demonstra com plena clareza como a peça em um ato é chamada a conquistar para o teatro um momento de tensão fora do referencial inter-humano. Foi já indicado o lugar das *Onze peças em um ato* (1888-1892), entre *O pai* (1887) e os dramas de estação *Rumo a Damasco I e II* (1897-1904).⁴ Em *O pai*, fica evidente que à dramaturgia subjetiva não mais corresponde a forma tradicional de desenvolvimento da ação. Tudo é visto pela ótica do capitão, sendo a luta da esposa contra ele arquitetada, ao fim e ao cabo, por ele próprio. O jogo de oposições que tem lugar no íntimo dessa personagem não pode mais expressar-se em nenhuma “intriga”. Por isso mesmo, no ensaio “A peça em um ato” (redigido dois anos após *O pai*, em 1889), Strindberg chega a abrir mão da intriga, abdicando, com ela, à “peça que ocupa a noite inteira”: *Uma cena, “un quart d’heure” – esse parece ser o modelo ideal de peça para o homem de hoje...*⁵ Isso pressupõe que a peça em um ato se difere do drama “que ocupa a noite inteira” não só quantitativa, mas também qualitativamente: no modo em que transcorre a ação e – em estreita ligação com isso – no tipo de tensão.

A peça em um ato moderna não é um drama em miniatura, mas uma parte do drama que se alçou à totalidade. Seu modelo é a cena dramática. Isso significa que a peça em um ato sem dúvida compartilha com o drama o ponto de partida – a situação –, mas não a ação na qual as decisões das *dramatis personae* continuamente modificam a situação inicial, impelindo-a para o termo final do desenlace. Como a peça em um ato não mais deriva a tensão daquilo que acontece entre os homens, é preciso que esta já esteja ancorada na situa-

ção. E isso não simplesmente como algo virtual, que a cada nova réplica dramática então se efetiva (a tensão no drama é criada dessa forma), mas como algo dado inteiramente pela situação. Por essa razão, a peça em um ato, sem renunciar de todo à tensão, escolhe essa situação sempre como uma situação limite, tal como a que antecede à catástrofe, iminente já quando a cortina se abre e na sequência não mais contornável. A catástrofe já é um dado do futuro: não se assiste mais à luta trágica do homem com o destino, cuja objetividade o primeiro poderia contrapor sua liberdade subjetiva (no sentido de Schelling)⁶. O que separa o homem da ruína é o tempo vazio que não pode mais ser preenchido por qualquer ação, e é nesse espaço puro, tensionado em direção à catástrofe, que ele foi condenado a viver. Assim, a peça em um ato se confirma também nesse ponto formal como o drama do homem que não é livre. O período em que ela prosperou foi a época do determinismo e, para além das diferenças estilísticas e temáticas, este une os dramaturgos que a adotaram: do simbolista Maeterlinck ao naturalista Strindberg.

Das peças em um ato de Maeterlinck – os *dramas statiques* – já se falou anteriormente. Resta acrescentar o traço “dramático” a elas conferido pela situação de catástrofe. Nada seria mais falso que inferir da condição estática desses dramas (que Maeterlinck acentuava de forma programática), e de sua estrutura épica oculta, a ausência daquela tensão que permite reconhecer um drama como tal. A impotência dos homens exclui por certo o agir e a luta, e com isso também a tensão do âmbito inter-humano, mas não exclui a tensão da situação em que os homens estão inseridos, tensão a qual, como suas vítimas, eles se encontram submetidos. O tempo tenso, em que nada mais pode acontecer, é preenchido pela irrupção do medo e pela reflexão sobre a morte. Em *Les aveugles e Intérieur*, ele não é mais sequer marcado pela aproximação da morte, já que mesmo esta ficou para trás, não sendo o lapso temporal da

6 Friedrich W. J. Schelling, *Philosophische Briefe über Dogmatismus und Kriticismus* [Cartas filosóficas sobre o dogmatismo e o criticismo], carta X, in *Philosophische Schriften*, v. 1. Landshut: Phillip Krüll, 1809. [Escritos filosóficos, trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Abril, 1989, pp. 208-11.]. Cf. do autor, *Versuch über das Tragische*, in *Schriften* [Escritos], v. 1, Frankfurt: Suhrkamp, 1978, p. 157 e ss. [ed. bras., *Ensaio sobre o trágico*, op. cit., p. 29 e ss.].

3 Georg Lukács, *Zur Soziologie des modernen Dramas* [Para uma sociologia do drama moderno], *Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik*, v. 38, Tübingen: Mohr, 1914, p. 681.

4 Cf. p. 54 e ss. (Cf. texto traduzido, no original p. 42 e ss.)

5 August Strindberg, *Der Einakter* [A peça em um ato], in *Elf Einakter* [Onze peças em um ato]. Munique: Emil Schering, 1918, p. 340.

peça senão o de sua apreensão. E como sempre ocorre quando o tempo não é preenchido pela ação, ele aqui aparece espacializado: como uma trajetória de conhecimento em *Les aveugles*, como a trajetória de uma mensagem em *Intérieur*. Isso se torna cenicamente tangível como distância evanescente entre os cegos e seu guia morto – que desde o início jaz em meio a eles –, e como linha demarcatória entre a casa aparentemente protegida, na qual a família despreocupada aguarda o cair da noite, e o jardim onde dois homens cientes do suicídio da filha hesitam em suspender a fronteira entre os dois campos, participando sua morte à família. E cada vez que a trajetória do conhecimento ou da mensagem se cumpre, que afinal se sabe da catástrofe – quando o “*problema*” (E. Staiger)⁷ que funda a tensão é recuperado – a cortina se fecha.

Em sua concepção básica não deixa de se assemelhar aos *dramas statiques* a peça em um ato *Antes da morte* (1892), que na obra de Strindberg prolonga tematicamente a linha aberta por *O pai*. Ela pode ser interpretada como sua transposição na forma de peça em um ato, forma que, nesse período de sua produção, Strindberg acreditava ser talvez a fórmula do *drama vindouro*.⁸ Não obstante, as diferenças permitem que se reconheça o que separa, essencialmente, a peça em um ato da “peça que ocupa a noite inteira” – a razão, afinal, de a primeira poder assumir o lugar do drama que se tornou problemático. O senhor Durand, diretor de uma pensão e antes funcionário das ferrovias es-

7 No original, *Vorwurf*. Em seus *Conceitos fundamentais da poética*, Emil Staiger define como as duas principais expressões do estilo dramático (“o estilo da tensão”), o “*pathos*” e o “*problema*”. Ao caracterizar o segundo termo, Staiger remete à proximidade etimológica entre o termo alemão “*Vorwurf*” e o grego *πρόβλημα*: “Devemos chamar [essas criações poéticas] de ‘problemáticas’, na medida em que entendemos o termo ‘problema’ em sua significação própria, segundo a qual ele significa o ‘*Vorwurf*’ [o ‘lançe prévio’ ou o ‘lançe que se antecipa’ e, nesse sentido, se ‘*pro-põe*’], o ‘*Vorgeworfene*’ [o que foi lançado] prévia ou antecipadamente] que o ‘*Werfende*’ [aquele que lança] é chamado a recuperar no movimento poético”. No termo grego, a mesma relação se coloca: *pró* (diante de, para frente de) + *blêma*, atos (golpe, tiro ou lançamento). É por essa dimensão problematizadora ou propositiva que o termo é também traduzido por “tema”, “objeto” ou “sujeito” de uma obra ou composição. Cf. a propositio, *Grundbegriffen der Poetik*. Zurique: Atlantis, 1946, p. 125 [*Conceitos fundamentais da poética*, trad. Celeste Aída Galeão, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1972, pp. 131-32]. [N.T.]

8 A. Strindberg, *Der Einakter*, op. cit., p. 341.

tatais, é, a exemplo do capitão em *O pai*, o “homem no interior do inferno feminino”. Mas, sendo viúvo, ele já não tem nenhum antagonista, o que indica a renúncia de Strindberg à intriga e, ao mesmo tempo, o quanto a peça em um ato, que não mais se apoia em acontecimentos, se aproxima da “técnica analítica”. O “inferno feminino” de Durand é formado por suas filhas, educadas contra ele pela mãe. Sua ruína não ameaça, contudo, irromper pelo lado das filhas, mas pelo lado de fora: a pensão que ele dirige se encontra à beira da falência. Isso ilustra a substituição do âmbito inter-humano pelo dado objetivo; a mudança na fundamentação da tensão dramática que já não é mais criada pelo confronto entre homens, mas pela situação. Strindberg não re-trata, porém, seu herói em completa impotência. Durand escapa à bancarrota ao incendiar a própria casa e tomar veneno a fim de garantir o bem-estar das filhas com o valor pago pelo seguro. A “ação” da peça em um ato não é, porém, uma sequência de acontecimentos que deságua na decisão do suicídio, nem a evolução psicológica que precede tal decisão: ela é, antes, 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 iminente, adquire eficácia “dramática” mesmo sem que uma nova ação se some aos acontecimentos.

Em outras peças em um ato de Strindberg, como *Pária*, *Brincando com fogo* e *Credores* – que poderiam todas ser descritas como “dramas analíticos” sem ação secundária no presente – falta igualmente o momento de tensão da catástrofe ameaçadora. A precipitação dramática surge aqui – é bom que se diga – da impaciência do leitor ou espectador que, não suportando mais a atmosfera infernal descortinada à sua frente, avança em pensamento em direção ao final, desde as primeiras réplicas, esperando deste a salvação – senão para as figuras do drama, ao menos para si próprio.

É preciso lembrar de novo, entretanto, que a forma da peça em um ato é adotada na produção de Strindberg num momento de crise. O reconhecimento de que a dramaturgia subjetiva deve renunciar também ao estilo da tensão, na medida em que renuncia à representação direta daquilo que acontece entre os homens, leva Strindberg, após um intervalo de cinco anos, à época da técnica de estações.