

**ELEMENTOS  
DA TRAGÉDIA E DO ÉPICO NO DRAMA MODERNO:  
UMA LEITURA DA TEORIA DE PÉTER SZONDI**

*Mariese Ribas Stankiewicz* (UTFPR)  
[marieser@utfpr.edu.br](mailto:marieser@utfpr.edu.br)

**RESUMO**

Este trabalho apresenta algumas considerações sobre a funcionalidade do elemento trágico e das características do drama em textos teatrais, como verificadas por Péter Szondi em seus livros *Ensaio sobre o Trágico*, *Teoria do Drama Burguês* e *Teoria do Drama Moderno*. Por fim, e em contraste com as conceituações de Péter Szondi sobre o drama, serão contrapostas algumas características épicas relevantes em eventos teatrais, observadas tanto por ele como por Anatol Rosenfeld em seu livro *O Teatro Épico*, notadamente na parte referente a “O Teatro Épico de Brecht”. Ao passo que algumas das características trágicas, dramáticas ou épicas inseridas em peças teatrais são verificadas, também será meu propósito comentar, brevemente, sobre as relações existentes entre personagens e seus mundos dramatizados em alguns textos dramaturgicos, tais como *O Mercador de Londres ou, A História de George Barnwell* (1731), de George Lillo, *Otelo* (1603), de William Shakespeare, *Casa de Bonecas* (1879), de Henrik Ibsen, *Morte de um Caixeiro Viajante* (1949), de Arthur Miller, e *Aquele que Diz Sim, Aquele que Diz Não* (1930), de Bertold Brecht.

**Palavras-chave:** Tragédia. Drama. Épico.

Quanto aos textos dramaturgicos, podemos verificar que a questão da dialética é uma das principais características dos textos trágicos e dramáticos e que o drama moderno decorre dos desenvolvimentos do drama burguês e do épico em um

processo tão contínuo que, na contemporaneidade, pode-se dizer que não existem gêneros puros. É relevante ressaltar que, ao considerar elementos trágicos e dramáticos, principalmente para fins de suas observações na dramaturgia, Péter Szondi relaciona-os intrinsecamente ao fenômeno dialético. Sob a luz desta verificação, este estudo apresenta algumas considerações sobre a funcionalidade do elemento trágico e das características do drama em textos teatrais, como verificadas por Péter Szondi em seus livros *Ensaio sobre o Trágico*, *Teoria do Drama Burguês* e *Teoria do Drama Moderno*. Por fim, e em contraste com conceituações sobre o drama, serão contrapostas algumas características épicas em eventos teatrais, observadas principalmente por Anatol Rosenfeld em seu livro *O Teatro Épico*, notadamente na parte referente a “O Teatro Épico de Brecht”. Ao passo que algumas das características trágicas, dramáticas ou épicas inseridas em peças teatrais são verificadas, também será meu propósito comentar, brevemente, sobre as relações existentes entre personagens e seus mundos dramatizados em alguns textos dramáticos, tomados apenas como exemplos.

Na introdução de “Drama e Dialética”, em *Teatro Pós-Moderno*, Hans-Thies Lehmann discorre sobre a verificação de que “a dialética é vinculada por Péter Szondi ao gênero do drama e ao trágico” (LEHMANN, 2007, p. 61). De fato, ao estudar e analisar textos filosóficos e dramáticos de vários escritores, filósofos e dramaturgos, Péter Szondi averigua os processos dialéticos que se integram como estruturas bem definidas na tragédia e também nos dramas burguês e moderno, embora a luz da análise dialética seja diferente, segundo suas verificações particulares de textos e peças dos autores selecionados para o seu estudo.

Conforme se observa mais adiante neste texto, Péter Szondi discorre sobre características “puras” do drama principalmente referindo-se ao drama burguês, enquanto o drama

moderno já apresenta transformações em sua forma. Isto acontece porque, no decorrer das transformações sociais, acentuadas por problemas no desenvolvimento da classe operária, também se intensificam transformações formais na estrutura do drama, ou seja, a inspiração em novos conteúdos sujeitos à forma antiga de representação, encenação ou escrita apressaria o surgimento de uma nova forma. Assim, a dialética do drama moderno (que se faz da oposição de sua forma com seu conteúdo) conhece sua crise ao absorver formas ditas não dramáticas, entre elas a épica. O que acontece, então, é que Péter Szondi vincula o processo da crise com sua verificação do que vem a ser o drama moderno.

Em seu *Ensaio sobre o Trágico*, Péter Szondi faz “comentários [que] se referem a textos extraídos dos escritos filosóficos e estéticos de [doze] autores do período entre 1795 e 1915” (2004, p. 25). Durante o percurso analítico dos pensamentos filosóficos, constata-se que o material dialético se rarefaz nas tragédias, mas sempre constitui uma poderosa característica de seus enredos, nos quais ele observa que o

trágico é um *modus*, um modo determinado de aniquilamento iminente ou consumado, é justamente o modo dialético. É trágico apenas o declínio que ocorre a partir da unidade dos opostos, a partir da transformação de algo em seu oposto, a partir da autodivisão. Mas também só é trágico o declínio de algo que não pode declinar, algo cujo desaparecimento deixa uma ferida incurável. Pois a contradição trágica não pode ser suprimida em uma esfera de ordem superior – seja imanente ou transcendente. (SZONDI, 2004, p. 84-85)

Através da “unidade dos opostos”, da “transformação de algo em seu oposto” e da “autodivisão”, pode-se verificar a estrutura dialética do mundo do herói trágico como sendo qualquer reversão que parece se desenvolver paradoxalmente, ainda que de forma natural e inevitável, contra a sua própria natureza, para longe de suas intenções, planos ou ações.

Ainda que tenha se valido das teorias de inúmeros filósofos sobre o trágico, Péter Szondi observou Georg Wilhelm Friedrich Hegel como o escritor da teoria (dialética) do trágico mais influente entre os idealistas e pós-idealistas alemães, embora as teorias de contemporâneos pouco variassem da dele. A partir dos escritos de Georg Wilhelm Friedrich Hegel, pode ser constatada a existência de uma forte conexão entre tragicidade e dialética. Por esta razão, Péter Szondi comenta que “Hegel precisa ser mencionado antes de todos os outros autores na abertura [de seu] estudo, [pois este] deve a ele e à sua escola os conhecimentos sem o quais não poderia ter sido escrito” (SZONDI, 2004, p. 25). Para Georg Wilhelm Friedrich Hegel, a eticidade pode encontrar sua autodivisão e, conseqüentemente, uma conciliação no amor, cujo fator se justifica pelo destino, ou seja, é

a dialética da eticidade, "daquilo que move todas as coisas humanas", daquilo que, no destino, divide-se no interior de si mesmo, só que retorna a si mesmo no amor, enquanto o mundo da lei mantém inalterada a divisão rígida que perpassa o pecado e o castigo. (SZONDI, 2004, p. 41)

Neste sentido, Georg Wilhelm Friedrich Hegel coloca que “[e]nquanto o povo ético vive na imediata unidade com a sua substância, e não tem nele o princípio da singularidade pura da consciência-de-si, sua religião só aparece em sua perfeição no separar-se de sua subsistência” (HEGEL, 2001, p. 474). O filósofo declara ser o herói trágico aquele que, ao mesmo tempo em que assume uma posição justa na sociedade, vai contra, ou transgredir, uma posição igualmente justa, e, desta forma, entra em declínio por encontrar-se tanto na grandeza de seus atos como na culpa de ter corrompido suas ações, o que gera uma condição para o pecado e o castigo. Neste caso, existe o elemento ético que se voltará contra o personagem, se transgredido.

As ideias de Georg Wilhelm Friedrich Hegel podem ser contrastadas com as de outros filósofos, observando-se certas

características particulares, também de acordo com a natureza dialética de suas teorias sobre o trágico, que são, por vezes, explícitas ou implícitas nas expressões de suas formulações. Em Schelling, o conflito do herói com seu mundo se encontra entre a liberdade e a necessidade. Assim, se o herói opta pela luta, o efeito de sua opção recai sobre si próprio, ou seja, o vencedor e o vencido são a mesma pessoa (SCHELLING, 1795, *apud* WIRTH, 2005, p. 106). Para Hölderlin, cujo significado do trágico tem a ver com o paradoxo, dentro da dicotomia entre o divino e o homem, o herói não consegue prevalecer contra as forças divinas e acaba sendo aniquilado por elas (DASTUR, 1994, p. 74). Segundo Péter Szondi, em Hölderlin há a presença de uma dialética da fidelidade e infidelidade, do lembrar e esquecer em seus poemas de maturidade, surgidos de pensamentos que iniciaram provavelmente com a questão de fidelidade a Deus verificada em seus escritos de juventude sobre o trágico.

Enquanto Solger vislumbra o aniquilamento do divino, quando este é enxergado em sua realidade e, ainda tudo pode ser reconhecido em seu oposto (SZONDI, 2004, p. 47), Goethe trata das oposições irreconciliáveis e que ocorrem no interior do ser, ou seja, o herói trágico quer o que não pode ter, por ter sido dissuadido em relação ao seu dever, e a sua queda se faz através de sua despedida (ROSENFELD, 1985). Já na luta da vontade contra si mesma, ou seja, da vontade que causa a autodestruição do homem por destituí-lo da razão, Schopenhauer elabora sua dialética trágica (2005, p. 96-105), enquanto Kierkegaard segue uma lógica parecida com a de Georg Wilhelm Friedrich Hegel quando fala de uma “contradição sofredora” a qual se desespera ao encontro de uma saída que muitas vezes pode ser uma forma de redenção: “O trágico e o cômico são a mesma coisa enquanto indicam a contradição, mas o trágico é a contradição sofredora, o cômico, a contradição sem dor”. (KIERKEGAARD, 1972, p. 161)

A presença de uma natureza dialética nos escritos destes filósofos certamente acentua essa condição em definições do trágico. Juntamente a essa característica, todos eles procuram algo mais amplo que poderia dar maior profundidade a essa conceituação, mas coincidem em argumentações no momento em que estabelecem vínculos entre o herói trágico e algo que é superior a ele e que o faz declinar inevitavelmente. Em *Otelo*, essas características se articulam com particularidades essenciais. Nesta peça de William Shakespeare, há a transformação da paixão e do amor do trágico Otelo em aniquilamento, ou seja, seu próprio amor desconstrutivamente converte-se no motivo de seu desespero e morte: o ciúme. Contudo, o conflito não se dá entre o herói trágico e alguém (ou algo) mais; ele se resolve no íntimo de Otelo. A propulsão para o desencadeamento de sua aniquilação é verificada em Iago, personagem cheio de ambição e malícia, cujo discurso constrói-se em contradições que acabam levando Otelo à ação trágica.

Já se pode reconhecer a combinação de opostos em Otelo no subtítulo da peça, *O Mouro de Veneza*, ou seja, na dualidade do guerreiro/amante sugerida pelas palavras “mouro” e “veneziano”. Sendo observado e julgado como um homem que pertence e, ao mesmo tempo, não pertence a determinadas atribuições sociais, Otelo, mesmo sendo um homem justo, agirá contra o que mais ama. Esta ação, não fosse verificada como um recurso teatral, enfatizaria a fragilidade de seu amor e de seus sentimentos nobres os quais, em pouco tempo, transformam-se em ódio e mesquinhez. O evento teatral, no entanto, enfatiza tanto a transformação de um sentimento em seu oposto, como a vulnerabilidade das melhores qualidades do ser. Contudo, enquanto nas tragédias antigas as forças divinas se identificavam como as propulsoras da transformação do ser, Péter Szondi observa que esta “foi substituída no Barroco pela ironia do vilão” (2004, p. 104). Otelo já vive momentos de instabilidade em relação aos julgamentos que lhe fazem e a sua

“autoconfiança abalada é o solo em que Iago faz germinar o ciúme”. (SZONDI, 2004, p. 103)

O ciúme e a dúvida são duas importantes características trágicas em *Otelo*. O ciúme tem uma natureza dialética porque é amor que, enquanto protege, destrói. Ao usar de contradições em seu discurso, Iago consegue acessar as qualidades vulneráveis de Otelo e construir cinicamente suas armadilhas durante seu discurso até despertar-lhe ciúme. Já a dúvida faz parte da exigência penosa de uma prova e aparece exatamente quando o ciumento clama pela prova da infidelidade, representada pelo lenço, ou seja, a existência deste dá-lhe razão, mas não mostra a mentira em que estão envolvidos. Desta forma, o que ainda pode constituir a verdadeira nobreza em suas ações invariavelmente prova-se problemático para Otelo, especialmente quando ele se vê envolvido em contradições éticas associadas a noções de honra, como quando fala à Emília:

Oh, condenado eu fosse nas profundezas do inferno  
Se tivesse chegado a este ponto  
Sem motivos justos<sup>3</sup>

(SHAKESPEARE, 1993, p. 891. Tradução nossa).

A natureza dialética é um dos elementos que raramente faltariam em quaisquer definições do trágico, o qual, certamente, apresenta a unidade dos contrários ou a reversão de um termo em seu oposto, existentes em diversos tipos de contradição. Além disto, é possível a constatação de que, na dinâmica do drama, ou no princípio que o torna possível para gerar seu próprio tempo, a estrutura dialética está enraizada nas relações intersubjetivas.

Por outro lado, o drama é dialética contida em si mesma e a esfera do que está entre dois opostos é uma de suas partes essenciais. Todos os temas dramáticos teriam que ser formula-

---

<sup>3</sup> “O! I were damn’d beneath all depth in hell / But that I did proceed upon just grounds / To this extremity” (SHAKESPEARE, 1993, p. 891).

dos dentro dessa esfera e o meio verbal para a relação inter-subjetiva é o diálogo. Péter Szondi, por isso, declara, em *Teoria do Drama Moderno (1880-1950)*, que o domínio absoluto do diálogo ou 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” (2001, p. 30). Em consequência desta colocação, o autor observa que “a totalidade do drama é de origem dialética” (SZONDI, 2001, p. 34). Ele existe por causa da dialética intersubjetiva, que se manifesta como discurso no diálogo. Assim, “[d]a possibilidade do diálogo depende a possibilidade do drama”. (SZONDI, 2001, p. 34)

Fazem-se importantes duas considerações em relação ao drama, as características do absoluto e do primário. Em sua definição, Péter Szondi afirma que 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” (2001, p. 30). Ele baseia esta colocação em um entendimento do dramaturgo “ausente” do drama, que “não fala; [mas] institui a conversação” (SZONDI, 2001, p. 30). Também para ele, o “drama não é escrito, mas posto. As palavras pronunciadas no drama são todas elas decisões [*Ent-schlüsse*]; são pronunciadas a partir da situação e persistem nela; de forma alguma devem ser concebidas como provenientes do autor” (SZONDI, 2001, p. 30). A mesma qualidade absoluta existe observando-se o espectador. As palavras em uma peça não são nem o endereçamento a um espectador, nem alguma declaração do autor. Não existe interação entre o drama puro e o espectador. Aquele que vai ao teatro é apenas um observador – silencioso, com as mãos atadas, paralisado pelo impacto daquele outro mundo. O drama puro seria assim.

Para Péter Szondi, o drama também é primário, ou seja, ele “não é a representação (secundária) de 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” (SZONDI, 2001, p. 32). A peça é sempre primária, ou seja, há uma relação bem definida sobre o espaço (este) e o momento em que a ação ocorre (agora). Qualquer coisa anterior ou posterior à ação ou à peça conserva-se estranha ao drama (puro). Péter Szondi ressalta que o drama sempre é primário e seu tempo interior é sempre o presente: “[o presente] passa produzindo uma mudança, nascendo um novo presente de sua antítese”, pois sendo o drama autônomo ou absoluto, “ele funda seu próprio tempo” (SZONDI, 2001, p. 32). Para gerar o seu próprio tempo, cada momento no drama precisa conter o que Péter Szondi chama de “germe do futuro”, ele precisa ser “prenhe de futuro”. (SZONDI, 2001, p. 32)

Gyögy Lukács diz ser o drama burguês “o primeiro a se desenvolver a partir de uma oposição consciente de classes; o primeiro cujo objetivo era dar expressão ao modo de sentir e pensar de uma classe lutando pela liberdade e poder e à relação que mantinha com as demais classes” (*apud* SZONDI, 2005, p. 27), como várias outras declarações que colocam o “drama” como o gênero que viria a articular uma oposição de classes. O drama correlaciona-se, em um sentido histórico, aos ideais de uma nova classe social que se formou a partir do século XVIII, ou seja, a classe burguesa. Inspirando-se nos ideais da classe, esse gênero utiliza o diálogo para representar suas funções, aspirações e conflitos. O novo palco torna-se o local de desligamento entre o público e todos os elementos do evento teatral. Este é um ponto de relevância dentro de quaisquer análises do drama burguês, pois o palco surge como um diferencial em relação às várias tragédias que concorriam com as peças dramáticas. Aquelas traziam frequentemente à cena membros da nobreza aristocrática o que naturalmente favorecia as diferenças de espaço e tempo entre o mundo representado e o mundo real e o palco burguês procurava valorizar as características de sua classe, também utilizando um espaço e

tempo que eram diferentes do mundo “real” vivido pelo público.

Dessa forma, os personagens são membros de uma sociedade, onde desenvolvem ações. O prólogo, o coro e o epílogo são elementos que não mais concorrem com o diálogo entre os personagens, os quais passam a não mais serem vistos como seres isolados, mas sim como parte do meio em que vivem, assumindo um papel ativo na comunidade representada. O relacionamento e envolvimento do espectador com os atributos do drama, faz com que este, pouco a pouco se transforme. Como fruto artístico da ideologia burguesa, o drama passa a representar o indivíduo em relação a outros indivíduos, de modo intersubjetivo, como no drama de George Lillo e na obra de Diderot.

Ao analisar-se o próprio título de uma peça de George Lillo, *O Mercador de Londres ou, A História de George Barnwell*, observa-se o contraste entre a característica da classe e a natureza individual. Barnwell é o aprendiz de uma firma cujo dono é o capitalista Trorowgood. Aquele se arruína ao apaixonar-se pela astuta Milwood e acaba transformando totalmente o seu caráter, levando-o à sua aniquilação através da morte. Acerca da Dedicatória e do Prólogo dessa peça, duas partes extremamente importantes para uma análise mais profunda sobre a teorização do assunto, Péter Szondi observa que “o processo social não se reflete diretamente na teoria do drama burguês; os argumentos com que George Lillo justifica sua necessidade não são de natureza política, mas poética” (2005, p. 39). George Lillo descreve a questão de sua peça como profundamente literária e poética, jamais usando uma ferramenta social. Não existe uma defesa de classe ou a difusão da oposição de classes; George Lillo diz apenas que a tragédia, para ter um amplo efeito, deveria atingir a todos e não só aos reis e soberanos.

No entanto, a função real da tragédia era, por exemplo, levar os nobres a aprenderem com as frustrações de seus povos, o que acaba se transformando, no drama burguês, drasticamente no sofrimento do homem comum que deveria ter uma postura “digna” na sociedade, uma vez que a peça relacionada procura “ensinar” a melhor conduta capaz de enlevar o indivíduo. O público burguês inicialmente precisava da tristeza em cena e do momento de compaixão ao observar a vida dos personagens no palco. Desta forma, o personagem burguês não teria a energia suficiente para realmente lutar contra o poder absolutista. Assim, ao tratar da “forma” do drama burguês, mas, principalmente, de seu “conteúdo”, Péter Szondi entende serem burguesas as peças cujo cerne carrega as oposições de classes. Contudo, junto a estas, várias transformações também fatalmente ocorreriam.

Ao considerar a forma, Péter Szondi elabora que o drama, historicamente apreendido, é o drama burguês, uma vez que, nele, animam-se as características do absoluto (a ação e o presente), do primário e das relações intersubjetivas. A partir do século XIX, vários dos elementos que faziam puro o drama começam a sofrer alterações (a crise do drama de Péter Szondi) o que provoca o surgimento do drama moderno. Assim, torna-se possível o drama enquanto houver o diálogo, posto que é este que instaura a dialética do drama, na qual as relações entre os indivíduos tornam-se linguagem (SZONDI, 2001, p. 34). A crise do drama encontra, no entanto, algumas saídas: pode-se *salvar* o drama, utilizando-se do naturalismo, da peça de conversação, da peça de um ato só, do confinamento e existencialismo; ou *solucionar* o drama, principalmente com a utilização do teatro épico (Bertold Brecht), da dramaturgia do eu (expressionismo), da revista política (Piscator), da montagem (Bruckner), do jogo da impossibilidade do drama (Pirandello), do monologue intérieur (O’Neill), do eu-épico como diretor de cena e do jogo de tempo (Wilder), e da remiscência (Arthur Miller).

Dessa maneira, o conceito de drama moderno associa-se ao entendimento da própria crise que sofre; o drama moderno, assim, pode ser representado pelo drama em crise, o qual assimila características outras que não puramente dramáticas ou que fogem da forma verbal dialógica para também articular uma forma narrativa (uma das soluções para essa crise, que Péter Szondi aponta em sua teoria). As constantes transformações da forma dramática verificam-se a partir de sucessivas transformações na sociedade e da necessidade de representar-se o novo relacionamento do indivíduo com o mundo. As questões de coletividade e relações sociais, acentuatadamente intersubjetivas, suavizam-se e o drama acaba por elaborar o isolamento dos indivíduos e suas relações com si mesmos, o que caracteriza uma relação “intrasubjetiva”.

Ao apresentar seu texto sobre a crise do drama, Péter Szondi começa um comentário sobre Ibsen e sobre como *John Gabriel Borkman* “escapa ao presente dramático. Pois só pode ser presentificado, no sentido da atualização dramática, um fragmento de tempo, não o próprio tempo” (SZONDI, 2001, p. 43), uma vez mais reiterando a contraposição do tempo firmado pela “sequência de presentes absolutos” (SZONDI, 2001, p. 33) do drama puro. Assim, em *Três Irmãs*, Tchekhov também apresenta um tempo não-dramático, pois 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. Em *O Pai*, de Strindberg, a peça 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. Já quanto aos primeiros trabalhos de Maeterlinck, Péter Szondi os descreve como procurando “representar dramaticamente o homem em sua impotência existencial, em seu estado de entrega a um destino imperscrutável” (SZONDI, 2001, p. 70). Para Maeterlinck, o destino do ser humano é representado por sua morte, a qual acaba por dominar o palco de

seus trabalhos. O “dramaturgo social”, Hauptmann, ao relacionar a exterioridade em suas obras, elemento que caracterizaria o épico, acaba transformando o tempo do drama puro, pois, em sua obra, não há no fundo um presente, por mais que se assemelhe ao que sempre foi e sempre será; que uma ação que marque o presente, fundando um novo futuro, é uma coisa totalmente impossível sob o encanto dessas forças paralisantes.

Considerando-se as reiteraões de Péter Szondi para discorrer sobre as transformações ocorridas no drama, sua teoria se coloca um tanto formalista. Ele chama a atenção ao trabalho de Ibsen e para o seu ponto de partida que era épico por natureza, ainda que fosse forçado a desenvolver uma extraordinária construção dramática. Para camuflar a origem épica de suas peças, a técnica analítica se tornou o modo de elaboração das peças modernas para Ibsen:

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 compostas’, estas que de início não se prestam absolutamente à forma dramática. (SZONDI, 2001, p. 38)

O formalismo crítico de Péter Szondi baseia-se em seu ponto mais fundamental do drama como dialética intersubjetiva. Ele interpreta a crise no drama de Ibsen como uma expressão de uma crise histórica geral.

A partir de sua posição teórica, baseada na dialética intersubjetiva manifestada como discurso dialógico no drama, pode-se afirmar que Ibsen enfrenta a “crise do drama”, a que Péter Szondi se refere, de uma maneira eficiente. A razão para a crise interna é que, embora muitos dos temas de sua obra estejam ligados ao presente da ação, eles se conservam exilados no passado e/ou nas profundezas do indivíduo, como em *Casa de Bonecas*, por exemplo. Assim a temática elaborada por Ibsen provém “da relação intersubjetiva, [mas] vive somente, como reflexo dessa relação, no íntimo dos seres humanos soli-

tários e alienados uns dos outros” (SZONDI, 2001, p. 44), o que significa a dificuldade de uma representação dramática direta.

Verificar a forma e o conteúdo em *Casa de Bonecas* oferece uma série de dificuldades, como brevemente exposto acima. O abandono de seu lar e sua mudança de dona de casa no início da peça para a “nova mulher” depende de fatores externos ao ambiente do drama para que sejam suficientemente entendidos. Existe, porém, uma natureza dialética observável ao final, ou seja, a contraposição da realização negativa de que ela esteve vivendo uma ilusão com a positiva, caracterizada por sua decisão de partir. Enquanto verificada como uma *Peça Bem Feita*, ela faz uso de um código para a elaboração de um enredo determinado, contudo o evento final não consegue dirigir-se de acordo com a lógica da *Peça Bem Feita*, mas consegue enfatizar um conflito: as expectativas idealistas de Nora e a realidade crua das forças econômicas e legais que governam o mundo de Torvald. Este conflito mapeia valores e fatos, vida e verdade. Os valores norteados na peça obedecem à lógica do altruísmo absoluto e do autossacrifício, enquanto o reino dos fatos é governado por uma lei impessoal e objetiva, completamente des preocupada com motivos.

Em *A Morte de um Caixeiro Viajante*, que comporta uma narrativa do passado emergindo como reminiscências na vida de Lowman, enquanto assimiladas à subjetividade formal da obra, Arthur Miller também abandona a forma dramática. Péter Szondi comenta que, “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” (SZONDI, 2001, p. 172). Ao invés de uma conversa entre várias pessoas sobre eventos ocorridos no passado, a peça desenvolve o mundo psíquico de um indivíduo que vem ao encontro de sua memória. Os personagens “ativa-

dos” por sua memória correlacionam-se com aqueles que cercam o “eu” expressionista.

Péter Szondi observou profundas alterações no drama a partir de Ibsen. O drama moderno acaba expressando-se a partir da crise sofrida pelo drama. Vale a pena ressaltar que o romance também se associa ao surgimento do individualismo, característica peculiar do gênero. Com a ascensão deste gênero, altamente influenciado pela era industrial e pela ascensão da burguesia, pode-se verificar o drama também iniciando um processo de espelhamento dos elementos romanescos. Salvar o drama seria uma tentativa de impedir o desenvolvimento de uma nova forma. Solucioná-lo significa imediatamente o oposto, ou seja, seria a anuência do surgimento dessa nova forma, e a verificação do épico, como existente nas obras de Bertold Brecht, por exemplo, que chega à roda do drama moderno bem mais tarde que Ibsen. O drama em crise se faz junto à problemática da transformação do diálogo (ou de porções dialógicas) em monólogo, ou, ainda, quando o diálogo não se faz esclarecedor, o épico aparece.

A noção de Bertold Brecht para o teatro épico fornece uma importante ferramenta para uma redefinição do drama moderno que pode se equiparar também com a forma épica, um empreendimento que certamente re-situa o próprio trabalho de Bertold Brecht. A teoria de Péter Szondi sobre o drama moderno enfatiza a importância e as muitas dimensões da performance ao mesmo tempo em que coloca o trabalho de Bertold Brecht no final de um desenvolvimento que apaga a linha limítrofe entre o drama e o épico, mas do que acentua o final de um gênero.

Anatol Roselfeld declara em *O Teatro Épico* que “a forma épica é, segundo Bertold Brecht, a única capaz de apreender aqueles processos que constituem para o dramaturgo a matéria para uma ampla concepção do mundo. O homem concreto só pode ser compreendido com base nos processos den-

tro e através dos quais existe” (2006, p. 147). Bertold Brecht desenvolveu seu trabalho dramaturgicamente de acordo com a idéia de um teatro social, pois o “homem concreto” só pode ser verificado dentro de seu contexto. A partir desta observação, textos didáticos e políticos são uma constante e estabelecem-se a partir da consciência e da reflexão feita pelo público.

Há a instauração de uma noção dialética construída entre formas de representação e as formas de distanciamento com que as cenas são construídas. Segundo Anatol Rosenfeld, o épico traduz que a “nossa própria situação, época e sociedade devem ser apresentadas como se estivessem distanciadas de nós pelo tempo histórico ou pelo espaço geográfico” (ROSENFELD, 2006, p. 151). O efeito de fazer com que o público permaneça alheio à cena se faz com o “distanciamento”, que é o oposto da catarse. Com o distanciamento, Bertold Brecht torna os objetos estranhos ao observador, efeito que chama de *V* (*Verfremdungseffekt*) ou de alienação. Nesta perspectiva, “vale recorrer a projeções de legendas, coros, canções ou mesmo gritos de ‘jornaleiros’ pelo auditório. Eles interrompem a ação e a comentam”. (SZONDI, 2001, p. 138)

A relação entre objeto e observador é muito frequente na escrita de Bertold Brecht. Além disto, muito diferente do que acontece com o drama, a presença de um narrador, um contador de histórias, faz com que haja maleabilidade espaço-temporal, característica essencial da narrativa épica. Através destes artifícios, é trazida ao espectador a noção de uma cena de teatro, sem se deixar envolver pela mesma. O elemento político do teatro de Bertold Brecht exige do público a reflexão sobre as formas sugeridas, como acontece com *Aquele que Diz Sim, Aquele que Diz Não*. A peça expõe com seu teor didático a possibilidade da decisão e da (auto)reflexão que se constrói segundo o comportamento dos indivíduos. Como o próprio título da peça anuncia, existem situações opostas que se declaram em determinadas circunstâncias. Contudo, o didatismo de

Bertold Brecht não impõe o moralismo de uma escolha certa ou errada, ele apenas oferece o mundo das possibilidades de escolhas que podem ser feitas e que, no caso particular da peça, são igualmente muito próximas em suas naturezas, ainda que gerem resultados diferentes, mas não melhores ou piores entre si.

Nesta e em outras peças de Bertold Brecht faz-se fácil o reconhecimento de uma natureza dialética de seu épico, o qual, por fim, acaba por forçar o julgamento por parte do público e, conseqüentemente, lidera à ação e a uma possível mudança social. Uma das principais intenções de Bertold Brecht era encorajar o público no desenvolvimento da ponderação e da crítica sobre os dilemas morais apresentados anteriormente às suas representações no palco, assim evitaria que o público já pudesse estar emocionalmente envolvido para participar. O efeito da alienação para esse propósito tornaria difícil ao espectador sentir empatia com os personagens e com suas causas, para examinarem a mensagem política e social veiculada pela peça.

Vistas essas transformações de gêneros teatrais ao longo dos anos, podem-se observar também os vínculos que existem entre eles. A dialética do elemento trágico, os coros, os prólogos dão espaço a uma forma dialógica absoluta e primária que se transforma num gênero híbrido (drama), o qual assimilou grande quantidade de elementos não dramáticos (drama moderno). A origem do drama burguês ascende das tragédias, mas prepara-se para adaptar conteúdo e forma aos ideais burgueses. Depois, quando se intensificam as contradições inerentes ao próprio pensamento burguês, as relações entre os indivíduos se tornam particulares a ponto de fazer com que indivíduo se converta em seu próprio problema. E o elemento dialético da linguagem modifica-se, saindo da esfera da intersubjetividade para o interior do indivíduo.

O drama moderno expressa o drama da modernidade ou as mudanças históricas dramáticas na modernidade. O método

de análise de Péter Szondi constitui-se pela procura do momento de tensão entre forma e conteúdo que revela a base histórica sobre a qual o texto é construído. Além disto, ao basear-se em pressuposições oriundas do próprio texto analisado, em sua forma e conteúdo, a fim de verificar as posições culturais e ideológicas de um autor, o seu método estimula, dentro de um certo sentido, um entendimento do quão interligados realmente estão este autor, o texto e a sociedade.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DASTUR, Françoise. *Hölderlin: tragédia e modernidade*. Trad.: Márcia de Sá Cavalcante e Antonio Abranches. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Cursos de estética*. Vol. 1. Trad.: Marco Aurélio Werle. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2001.

KIERKEGAARD, Søren A. *Textos selecionados de Søren Kierkegaard*. REICHMANN, Ernani. (Org.). Curitiba: UFPR, 1972.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Trad.: Pedro Süsskind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. 4. ed. São Paulo: Perspectivas, 2006.

\_\_\_\_\_. *Teatro moderno*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1985.

SHAKESPEARE, William. *The illustrated Stratford Shakespeare*. Londres: Chancellor Press, 1993.

SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e representação*. Trad.: Jair Barboza. São Paulo: Unesp, 2005.

SZONDI, Péter. *Ensaio sobre o trágico*. Trad.: Pedro Süsskind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

\_\_\_\_\_. *Teoria do drama burguês (século XVIII)*. Trad.: Luis Sérgio Rêpa. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

\_\_\_\_\_. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. Trad.: Luis Sérgio Rêpa. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

WIRTH, Jason M. *Schelling now. Contemporary readings*. Bloomington, IN: Indiana UP, 2005.