

Parte 3

A filosofia e a ruína do drama

3.1

Indícios de crise em Ibsen, Tchekhov e Strindberg

Embora Benjamin tenha entrevisto, já no contexto do Classicismo no século XVII, um questionamento do cânone na forma peculiar do drama barroco, por este não seguir à risca os preceitos formais atrelados à antiga unidade de ação aristotélica, será apenas no fim do século XIX que irá se cristalizar uma crise generalizada da forma dramática tradicional, pautada na completude da ação. No percurso desta tese, passou-se da discussão sobre o “sentido da tragédia” à constatação contemporânea de uma “tragédia do sentido”, cujo prenúncio isolado já estava no drama barroco alemão. Chega-se agora, enfim, à análise de peças escritas por Ibsen, Tchekhov e Strindberg, nas quais se pode identificar os indícios de uma crise do drama.

Como foi visto na primeira parte deste texto, na *Teoria do drama moderno* Peter Szondi analisa o drama surgido com o Renascimento, cujas características fundamentais, relacionadas à antiga noção de unidade de ação, estendem-se pelo Classicismo, chegando até o drama burguês do século XVIII. No entanto, ele o faz não tanto para tratar de tais peças, mas para concluir que essa forma tradicional entrará em crise. Szondi fala do drama moderno classicista já do ponto de vista da sua impossibilidade. Nesse sentido, chama atenção o fato dessa forma ser definida ali, muitas vezes, por um conjunto de negações, ou seja, por conceitos que apontam para o que o drama não é mais, o que só se torna possível já de fora daquela forma tradicional. E a crise do drama está intimamente relacionada às transformações ocorridas no decorrer do século XIX.

Atribuída “em grande parte às forças que tiram os homens da relação intersubjetiva, empurrando-os para o isolamento”¹, tal crise é reconhecida na impotência para a ação e na crescente predominância da reminiscência, as quais gerariam uma incapacidade de travar diálogos e agir. Assim, tornar-se-ia impossível cumprir a forma dramática, classicamente definida já pela *Poética* de Aristóteles como mimese de ação mediante os próprios agentes.² *O par ação-diálogo é exatamente o que passa a faltar ao drama moderno, agora em crise.*

O abalo das estruturas do drama está relacionado à predominância da interioridade na sociedade burguesa, cujos valores apontam para um recolhimento cada vez maior à privacidade, sobrepõe-se às relações entre pessoas no âmbito público, em meio ao coletivo. “Com a identidade esgarçada, o drama sucumbe a tentações épicas e líricas, tanto pela extensão que o herói deve cobrir numa estrutura avessa ao desenvolvimento quanto pelo exagero de sua necessária solidão”³ – escreveu José Marcos Mariani de Macedo. Nesse caso, a extensão diz respeito à tendência ao modo épico e a solidão do indivíduo, ao lírico. No livro *A morte da tragédia* (1961), o crítico George Steiner percebe como o drama sofre influência da interioridade e da decorrente solidão características desse período ao comentar que “uma peça de Tchekhov não é dirigida primariamente para uma representação do conflito ou do argumento”, mas que “ela procura exteriorizar, tornar sensualmente perceptível, certas crises da vida interior”⁴.

A recusa à ação e ao diálogo, as duas mais importantes categorias formais do drama, representa uma recusa à própria forma dramática. Sua ausência, entretanto, “não exclui a tensão gerada pela situação em que são inseridos” os personagens, da qual se tornam vítimas. Nesse cenário, diz Szondi, “o tempo tenso em que nada mais pode suceder é preenchido pela irrupção do medo e pela reflexão sobre a morte”⁵. E nós conhecemos com dramaturgos como Ibsen, Tchekhov, Pirandello e Beckett, a partir de situações bastante distintas, o tempo da impotência para o agir e da falta de sentido, ou dos personagens à procura de um autor; o tempo da reminiscência e da lamentação pela perda de um passado

¹ Peter Szondi, *Teoria do drama moderno (1880-1950)* (São Paulo: Cosac & Naify, 2001), p. 113.

² Aristóteles, *Poética*, trad. Eudoro de Souza (São Paulo: Ars Poética, 1993), p. 37 (VI).

³ José Marcos Mariani de Macedo, “Posfácio”, in: Georg Lukács, *A teoria do romance* (São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000), 208.

⁴ George Steiner, *A morte da tragédia* (São Paulo: Perspectiva, 2006), p. 171.

⁵ Peter Szondi, *Teoria do drama moderno (1880-1950)* (São Paulo: Cosac & Naify, 2001), p. 111.

feliz ou da cidade natal, Moscou; o tempo da espera por um futuro ideal, pela volta para casa ou pela chegada de Godot.

Steiner sintetiza as mudanças ocorridas na literatura ao constatar que, “no período renascentista e neoclássico, o dramaturgo foi figura emblemática da literatura”, mas, “a partir da revolução industrial, a essência do escritor, o homem que tipificou à primeira vista a profissão das letras, foi o romancista”⁶. De maneira premonitória, ou vanguardista⁷, Friedrich Schlegel anunciara, na virada de 1800, que “o romance tinge toda a poesia moderna”⁸. Especialmente afeito à abordagem da interioridade subjetiva e da vida passada de um narrador, o romance tem em seu suporte, o livro, anunciada a sua destinação individual, remetendo desde a sua recepção à solidão típica do período histórico em que atingiria seu auge.

Essa predominância do romance vai influenciar o drama do fim do século XIX, inclusive indicando sua tendência aos modos épico e lírico. Ibsen, como se verá, poderia ter se tornado o romancista de seus personagens, já que seus conflitos dizem respeito à interioridade, traumas e decisões, os quais recaem no passado, muito mais do que as ações presentes objetivas, compartilhadas no espaço coletivo da cena. Por tê-los arrancado de sua vida íntima e tê-los obrigado a falar abertamente sobre tais temas, Ibsen teria os matado em vida, pois, “nas épocas hostis ao drama, o dramaturgo torna-se o assassino de suas próprias criaturas”⁹.

É a vida moderna e burguesa que se torna trágica, e isso sobe ao palco. Contudo, o adjetivo “trágico” não é usado aqui no sentido antigo, no qual o destino do herói grego era altamente significativo, e sim, ao contrário, porque a vida mesma já aparece desprovida de significado, ainda que preenchida de dor. Seu sentido não está dado pelo contexto da tradição, nem é compartilhado por todos. Em meio a tantas transformações, ele precisa ser buscado. Essa necessidade de busca de sentido está ligada ao surgimento de uma nova classe, a burguesia, que embaralha a estratificação social rígida do feudalismo, o que se evidencia através de seus valores culturais, tão novos quanto a própria classe que os engendra, bem como através da nova organização do trabalho no sistema

⁶ George Steiner, *A morte da tragédia* (São Paulo: Perspectiva, 2006), p. 175.

⁷ Sobre a interpretação do Romantismo Alemão como vanguarda, ver: Pedro Duarte, “Fragmentos de vanguarda”, In: *Estio do tempo: Romantismo e estética moderna* (Rio de Janeiro: Zahar, 2011).

⁸ Friedrich Schlegel, *O dialeto dos fragmentos* (São Paulo, Iluminuras, 1997), p. 70.

⁹ Peter Szondi, *Teoria do drama moderno (1880-1950)* (São Paulo: Cosac & Naify, 2001), p. 46.

industrial capitalista. Na peça *O jardim das cerejeiras* (1904), de Tchekhov, o velho criado Firs, representante de tempos anteriores a essa tal “alforria”, percebe que antigamente “a gente sabia quem era o camponês e quem era o senhor. Agora está tudo misturado, não se entende nada.”¹⁰

O mesmo século que viveu a revolução industrial, o estabelecimento definitivo da burguesia no poder e a predominância do romance entre as formas literárias, é o século da mistura entre classes e valores da qual fala Firs, em meio à qual não se entende mais nada. Daí a vida aparecer sem sentido. Em *O tio Vânia* (1897), ela é descrita como “enfadonha, idiota e suja”¹¹. Já em *As três irmãs* (1900), o personagem Tchebutikin formula emblematicamente a questão da ausência de um sentido claro: “Se alguém disser que minha vida é elevada e tem sentido, isso me consolará.”¹² Mas ninguém o diz. Apenas ouve-se, de fora, o som de um violino.

A tragicidade das peças que anunciam a crise do drama não reside mais na morte exemplar do herói, como ocorria na tragédia grega, mas na própria vida. Assim, a “catástrofe” aristotélica, como eram “as mortes em cena, as dores, os ferimentos”¹³, é substituída por uma vida de constante sofrimento. *As três irmãs* não cessam de se perguntar sobre o sentido da vida, “o porquê de tudo isso, por que todo esse sofrimento”. Após constatarem que, a despeito da falta de resposta para tais questões, “é preciso viver”, a peça termina com o último sopro de esperança desesperançada: “se soubéssemos por quê, se soubéssemos por quê!”¹⁴ Esse mesmo tema já aparecera em *Casa de bonecas* (1879), de Ibsen, onde o doutor Rank ironiza justamente essa “opinião geral” de que é preciso viver, admitindo que, “mesmo miserável como sou, gostaria de permanecer aqui e sofrer durante o maior espaço de tempo possível”¹⁵.

Nas três peças citadas logo acima, a resposta ao sofrimento é uma vida de muito trabalho. Senhora Linde lamenta “não ter ninguém por quem trabalhar”¹⁶, admitindo ter sido o trabalho sua “maior e única alegria”¹⁷. Enquanto não

¹⁰ Anton Tchekhov, *As três irmãs / O jardim das cerejeiras* (São Paulo: Veredas, 2003), p. 92.

¹¹ Id., *A gaivota / O tio Vânia*, trad. Gabor Aranyi (São Paulo: Veredas, 2007), p. 70.

¹² Id., *As três irmãs / O jardim das cerejeiras* (São Paulo: Veredas, 2003), p. 15.

¹³ Aristóteles, *Poética*, trad. Eudoro de Souza (São Paulo: Ars Poética, 1993), p. 63 (XI).

¹⁴ Anton Tchekhov, *As três irmãs / O jardim das cerejeiras* (São Paulo: Veredas, 2003), p. 64-65.

¹⁵ Henrik Ibsen, *Casa de bonecas* (São Paulo: Veredas, 2007), p. 27.

¹⁶ Ibid., p. 19.

¹⁷ Ibid., p. 78.

descobre por que se vive, Irina seguirá “trabalhando, trabalhando sempre...”¹⁸ Sob o signo da perda, do desperdício e do exílio – pela “saúde do passado”¹⁹ ou pela distância dos centros urbanos, tema também de *A gaivota* – a vida é sinônimo de infelicidade em *O tio Vania*. Só resta pôr “mãos à obra” e “trabalhar, trabalhar!...” Descansar, só depois da morte, diz Sonia ao final do texto.

O que se pode fazer? Viver é preciso! (*Pausa.*) E nós viveremos, tio Vania, viveremos a longa, longa sequência de dias e de noites. Suportaremos com paciência os golpes do destino; trabalharemos sem descanso pelos outros, agora e na velhice, e quando chegar a nossa hora morreremos em paz [...] Você não conheceu a alegria em sua vida, mas espere, tio Vania, espere... Descansaremos... (*Abraça-o.*) Descansaremos!²⁰

Assim, a morte aparece como apaziguamento de uma vida de muito trabalho que era, ela sim, dolorosa. O sofrimento físico final, a morte enquanto aniquilamento concreto do herói, perde importância se comparada ao papel fundamental que desempenhava na tragédia grega – fosse como fonte de catarse das emoções de medo e compaixão, para Aristóteles; fosse como geradora da experiência dionisíaca de cunho ontológico, capaz de atingir a verdade universal, para Nietzsche.

Já em *A gaivota* (1896), Macha parece não gostar muito de trabalhar na propriedade rural onde seu pai é administrador, prefere gastar seu tempo bebendo vodka e cheirando rapé. Ela também sofre imensamente, só que por amor, e confia sua desgraça ao famoso escritor vindo da cidade grande, para quem encomenda a seguinte dedicatória. “À Maria, que não sabe de onde vem, nem para onde vai e não entende o que faz neste mundo.”²¹

Embora sintam-se sozinhas, de luto por sua própria vida, Macha não é a única personagem desorientada criada no período entre o final século XIX e meados do XX. Na peça de Pirandello, as histórias de vida relatadas pelos *Seis personagens à procura de um autor* (1921) levam o diretor teatral a concluir: “Mas isso é tudo um romance!”²² Se eles estão desorientados, em busca de um autor que lhes

¹⁸ Anton Tchekhov, *As três irmãs / O jardim das cerejeiras* (São Paulo: Veredas, 2003), p. 64.

¹⁹ Id., *A gaivota / O tio Vânia*, trad. Gabor Aranyi (São Paulo: Veredas, 2007), p. 84 e 86.

²⁰ Ibid., p. 121 e 123.

²¹ Ibid., p. 39.

²² Luigi Pirandello, *Seis personagens à procura de um autor* (Lisboa: Cotovia, 2009), p. 59.

escreva seu drama, é porque o conteúdo de suas vidas não mais indicaria a forma dramática, tendendo à forma épica, antiga precursora do romance. Daí narrarem suas histórias em discurso indireto, a partir de uma existência descolada de um enredo, e por isso sem direção dramática. Sua razão de ser, notou Pirandello, tornou-se “essa situação ‘impossível’, justamente, o drama de serem personagens rejeitadas”²³. Insistindo por ser deixado em paz, um deles reconhece: “nenhuma ação pode surgir de mim”²⁴. Por isso, a peça trata da recusa em pôr no palco essas figuras pálidas, incapazes de agir. E coloca a questão: como fazer drama da recusa ao drama?

Em *Seis personagens à procura de um autor* há uma radicalização daquela desorientação identificada já em Tchekhov. Se neste a falta de sentido da vida era abordada dentro do drama, em falas como a de Macha ao se dizer perdida no mundo, em Pirandello os personagens existem a despeito de um enredo. Suas vidas íntimas transbordam o discurso direto da forma dramática. Para dar conta de sua interioridade, pois cada um reclama o direito de narrar a sua própria história a partir de uma perspectiva isolada, a peça se baseia no discurso indireto, através do qual buscam contar os acontecimentos prévios ao diretor da companhia de teatro com a qual se deparam. Daí toda essa “tagarelice”²⁵ lhe sugerir a forma de um romance.

Diferente do drama, o romance sim se baseia na narração, ou seja, no discurso indireto capaz de relatar no presente um acontecimento do passado, como os poemas épicos antigos descreviam as batalhas de uma guerra. Pode se tornar tema de romance também não apenas fatos objetivos mas questões subjetivas, aproximando-se da poesia lírica acerca da interioridade sentimental. Seus principais temas são, portanto, a intimidade e o passado. Essas matizes líricas e épicas, que vão começar a se infiltrar na forma dramática moderna, já haviam sido localizadas na tragédia antiga através da figura do coro, como se viu na primeira parte desta tese. Capaz de conjugar a reflexão e a emoção que a própria ação desperta, o coro antigo conciliava no interior da tragédia seu alcance de extensão temático (épico) e sentimental (lírico).

²³ Id., “Prefácio”, In: *Seis personagens à procura de um autor* (Lisboa: Cotovia, 2009), p. 17.

²⁴ Id., *Seis personagens à procura de um autor* (Lisboa: Cotovia, 2009), p. 67.

²⁵ Ibid., p. 62.

O romance é marcado pela reflexão, seja sobre o mundo íntimo ou sobre fatos do passado. Em *A teoria do romance*, o pensador húngaro Georg Lukács percebe que essa forma literária problematiza a passagem do tempo ao ordenar sua sequência narrativa na mesma medida em que reflete sobre o que é narrado. Enquanto o drama moderno funda uma unidade de tempo fechada e, por isso, “não conhece o conceito de tempo”²⁶ – estando suspenso por sobre o fluxo temporal e referido apenas ao presente da cena –, no romance sim “o tempo está implicado na forma”.

Para Lukács, o desafio de implicar o tempo na forma romanesca é realizado a partir da recordação e da esperança, as quais estabelecem o antes e o depois no relato de experiências dos personagens, apontando para uma relação com o passado e com o futuro. Somente quando tudo “tem de vir de algum lugar e ir para algum lugar”, o mesmo que dizer que as coisas surgem e desaparecem, nascem e morrem, é que se tem a consciência da direção de um desenvolvimento temporal, tal como o curso de uma vida contada. Condenadas à subjetividade e à reflexão, as experiências temporais “legitimamente épicas” dos personagens de romance perdem em ingenuidade, se comparadas ao mundo antigo, mas “são elas as experiências de maior proximidade à essência que podem ser dadas à vida num mundo abandonado por deus”²⁷.

Na contramão do fechamento do drama em um presente absoluto, não permitindo a tomada de consciência interna de que o tempo passa, o romance encontra sua completude justamente no vagar pelo fluxo do tempo. Sua capacidade reflexiva, despertada pelo par recordação-esperança, sustenta a unidade de uma vida narrada. Por estender-se no tempo e no espaço, mostra-se indiferente a exigências da ordem das unidades dramáticas. Como já dizia Diderot, “o romancista possui o tempo e o espaço que faltam ao poeta dramático”²⁸. Em substituição, séculos depois, da antiga epopeia, o romance não se funda no diálogo e na ação de personagens agentes, mas na busca de sentido por parte do herói. No contexto moderno, em que a interioridade se vê alienada do mundo exterior, um abismo intransponível se situa entre a vida interior e o mundo das ações, agora desprendido dos homens e, por isso, “oco e incapaz de assimilar

²⁶ Georg Lukács, *A teoria do romance* (São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000), p. 127.

²⁷ Ibid., p. 129-131.

²⁸ Diderot, *Discurso sobre a poesia dramática* (São Paulo: Cosac Naify, 2005), p. 65.

em si o verdadeiro sentido das ações”²⁹. Assim, o romance constitui uma busca pelo sentido da vida.³⁰

*

Como já se percebe agora, a crise enfrentada pelo drama, em especial a partir de 1880, guarda relação com sua abertura a temas que não faziam parte do escopo da forma tradicional do drama moderno. Sua influência pelo romance indica esta direção. Szondi explica a razão da crise do drama pela substituição da tríade “fato, presente e intersubjetivo” por “conceitos antitéticos correspondentes”. O que significa que em Ibsen, por exemplo, o presente é substituído pela tematização do passado – “aqueles tempos difíceis”³¹ dos quais fala o advogado Krogstad em *Casa de bonecas*, peça lançada em 1879, bem no início desse período de crise. Além do acento recair no passado em lugar do presente, ainda em Ibsen o elemento intersubjetivo dá lugar ao intrasubjetivo – a dona de casa Nora se vê obrigada a dissimular na relação com o marido para guardar em seu íntimo um “segredo lamentável”³².

Desde o início de *Casa de bonecas*, são dadas sinalizações de que há algo oculto por trás da alegria aparentemente fútil da personagem central. A despeito da superficialidade com que Nora fala dos presentes de Natal – gorjeando como uma cotovia, saltitando como um esquilo e escondendo os bolinhos de amêndoas que teima em comer a contragosto do marido – pressente-se, por baixo dessa superfície, que algo do passado permanece recalcado e insistirá em bater à porta dos Helmers. Esse segredo capaz de macular o casamento é prenunciado na resposta do marido à mulher, logo na abertura da peça, a respeito da ideia de pedirem dinheiro emprestado: “um mal-estar sombrio se introduz em toda casa erigida sobre dívidas e empréstimos”³³.

Mais à frente, ao conversarem sobre o “terrível delito” cometido por Krogstad no passado, Helmer condena o fato dele haver falsificado uma assinatura, dizendo que uma “atmosfera mentirosa contagia e envenena a vida

²⁹ Georg Lukács, *A teoria do romance* (São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000), p. 67.

³⁰ Walter Benjamin, “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, In: *Obras escolhidas volume I* (São Paulo: Brasiliense, 1994), p. 212.

³¹ Henrik Ibsen, *Casa de bonecas* (São Paulo: Veredas, 2007), p. 37.

³² *Ibid.*, p. 80.

³³ *Ibid.*, p. 9.

daquele lar”³⁴. Até os filhos de Krogstad estariam condenados a absorver os “germes do mal” gerados por seu delito, responsáveis por disseminar a doença da mentira no ar. A metáfora é clara. Os germes são invisíveis e causam a doença, assim como um antigo segredo do passado, por mais que permaneça oculto, escondido das vistas, degenera a vida em família, condenando a relação intersubjetiva no presente.

Na mesma chave da ocultação, compreende-se o problema gerado para o drama por uma obra como essa. Do ponto de vista da forma tradicional, a peça é impecável, respeitando inclusive as unidades de ação, tempo e lugar, já que a trama se desenrola na residência de Helmer e, ao final, a Senhora Linde constata que “já decorreram vinte e quatro horas”³⁵ desde a sua chegada naquela casa. Mas a perfeição externa da estrutura dramática em Ibsen oculta uma contradição interna: a não correspondência dos novos conteúdos à antiga forma.

No caso analisado, os conteúdos novos são a interioridade (o elemento intrasubjetivo no lugar do “inter”) e o tempo passado, cuja problematização tira o relevo da ação no presente da cena, sobre a qual se fundava o drama moderno. Daí Steiner notar que, do ponto de vista interno aos seus enredos, é como se Ibsen tomasse por tema o que viria depois do fim das tragédias antigas, concluindo que “seus argumentos são epílogos dos desastres prévios”³⁶. É de se esperar que um epílogo faça referência ao passado da trama. O que diz respeito tanto ao íntimo quanto ao que já passou é matéria mais afeita ao romance, indicando as tendências lírica e épica do drama moderno em crise, formuladas por diversos autores contemporâneos.

Em Tchekhov, escreveu Szondi, “o fato torna-se acessório, e o diálogo, a forma da expressão intersubjetiva, converte-se em receptáculo de reflexões monológicas”³⁷, as quais geralmente se debruçam sobre uma vida onírica na lembrança do passado ou na utopia de um futuro almejado. Tal vida onírica pode ainda aparecer combinando os dois tempos verbais, numa espécie de futuro do pretérito, como na seguinte confissão de Andrei, o irmão de *As três irmãs*, ao seu criado. “Ser assessor do conselho local, eu, que todas as noites em meus sonhos era professor da Universidade de Moscou, sábio famoso, orgulho de toda a

³⁴ Ibid., p. 43.

³⁵ Ibid., p. 79.

³⁶ George Steiner, *A morte da tragédia* (São Paulo: Perspectiva, 2006), p. 169.

³⁷ Peter Szondi, *Teoria do drama moderno (1880-1950)* (São Paulo: Cosac & Naify, 2001), p. 91.

Rússia.”³⁸ Mas trata-se, como diz a expressão popular, de uma conversa de surdo, já que o próprio criado reconhece ouvir mal e não acompanha quase nada do que o outro diz. São monólogos pronunciados na presença do outro. Por isso, a cena evidencia o rompimento da relação intersubjetiva. Na verdade, as revelações que Andrei faz a Ferapont só são possíveis por conta da impossibilidade do diálogo, dada de antemão: “Se não ouvisse mal, irmãozinho, eu não conversaria com você.”

Afastado de Moscou e dos sonhos que seu passado lhe reservava, Andrei se sente “estranho e solitário”³⁹. O estranhamento e a solidão tornam-se marcas das peças da crise do drama. Nas obras de Ibsen, de maneira ainda um tanto oculta, e nas de Tchekhov, de maneira mais explícita, o que se vê é a solidão e o isolamento, mesmo quando parecem, à primeira vista, cumprir a forma dialógica ou, ainda, encerrar o sentido de uma ação.

Ao reconhecer que, desde o Renascimento, a ação dramática fundamentara-se apenas no diálogo, Szondi constatou que o drama moderno se baseava numa estrutura dialética cujo motor seria a própria relação intersubjetiva. O encontro de personagens na conversação consistiria na “unidade de oposições que almejam sua superação”⁴⁰, resultando num movimento constante em direção ao futuro. Por isso, cada momento deveria estar grávido do seguinte, “conter em si o germe do futuro”⁴¹.

Se ecos do pensamento de Hegel são ouvidos aqui, não é por acaso. Assumidamente influenciado por sua obra e na esteira hegeliana de “perseverar no terreno historicizado”, como declara na introdução da *Teoria do drama moderno*, Szondi destaca três obras entre as quais se filia por reconhecer nelas o esforço comum de projetar uma estética histórica: *A teoria do romance*, de Lukács, *Origem do drama trágico alemão*, de Benjamin, e *Filosofia da nova música*, de Adorno. Nessas obras, “a concepção dialética de Hegel da relação forma-conteúdo rendeu frutos”⁴².

Perseverando no terreno da estética histórica, Szondi investigava a dialética da relação forma-conteúdo em peças escritas entre 1880 e 1950 em busca

³⁸ Anton Tchekhov, *As três irmãs / O jardim das cerejeiras* (São Paulo: Veredas, 2003), p. 25.

³⁹ Ibid., p. 26.

⁴⁰ Peter Szondi, *Teoria do drama moderno (1880-1950)* (São Paulo: Cosac & Naify, 2001), p. 108.

⁴¹ Ibid., p. 32.

⁴² Ibid., p. 25.

similar a de Benjamin ao problematizar historicamente o drama barroco alemão do século XVII. Discutindo essa forma artística, Benjamin notara ser preciso “têmpera dialética”⁴³ para não perder de vista o conteúdo na análise formal, nem deixar cair a forma quando se pratica uma estética dos conteúdos. Ele buscou tal têmpera necessária à crítica de arte com o conceito de alegoria, através do qual colocava em jogo um novo sentido para o termo dialética enquanto imobilização do paradoxo – neste caso, o paradoxo da obra de arte ser forma e conteúdo ao mesmo tempo. Por outro lado, o uso do termo dialética na análise do drama moderno por Szondi mantém o sentido hegeliano de movimento evolutivo que resolve a contradição.

Dito isso, convém remeter à parte dos *Cursos de estética* em que Hegel trata da obra de arte dramática no intuito de compreender melhor como o desenvolvimento progressivo da conversação, por meio de oposições, levaria a uma unidade. Nos termos dialéticos tradicionais, os componentes da trama representariam polos positivo e negativo, gerando mudança e levando à síntese das oposições no momento final. Hegel pensara ser a “colisão” o ponto crucial da estrutura do drama. Para ele, o agir dramático repousa sobre circunstâncias, paixões e caracteres colidentes, os quais conduzem a ações e reações, que “tornam novamente necessário um acordo da luta e da cisão”⁴⁴, a solução do conflito. “Por um lado, a saber, tudo aspira para a expressão deste conflito, por outro lado, justamente a discórdia e a contradição de modos de pensar opostos, de fins e de atividades carecem pura e simplesmente de uma solução e são impelidos para este resultado.” Na visão hegeliana, essa equação é responsável pelo movimento progressivo da ação. Por isso, cenas que apenas freiam a progressão sem levar adiante a ação “são contrárias ao caráter do drama”⁴⁵.

No processo de crise da forma dramática, em que se rompe o elemento intersubjetivo e se impossibilita o encontro dos homens no presente da cena, fica amputada a estrutura dialética de que se falava. Falta o motor da colisão que a movia em direção ao futuro. Na mencionada cena monológica de Tchekhov, os personagens passam a elucubrar sozinhos sobre o passado – “Oh, onde está o passado, quando eu ainda era jovem, alegre e inteligente? Quando pensamentos e

⁴³ Walter Benjamin, *Origem do drama trágico alemão* (Lisboa: Assírio & Alvim, 2004), p. 174.

⁴⁴ Hegel, *Cursos de estética IV* (São Paulo: EDUSP, 2004), p. 201.

⁴⁵ Ibid., p. 210.

sonhos nobres me guiavam e a minha esperança iluminava o presente e o futuro?”⁴⁶

Mas era no diálogo efetivo entre diferentes indivíduos, e não em monólogos, que surgia a necessidade de superação de suas oposições, o que significa dizer que surgia a “tensão dramática”. E daí se dava o decurso da ação. Os personagens agiam, empurrados pela tensão da relação intersubjetiva, fosse a favor ou contra a sua resolução. Entretanto, conforme notou Szondi, “a solidão e o isolamento, tal como tematizadas por Ibsen, Tchekhov e Strindberg, agudizam certamente as oposições entre os homens, mas aniquilam ao mesmo tempo a pressão para superá-las”⁴⁷. Rompe-se a dialética.

Nota-se, aqui, o encontro de dois sentidos fundamentais do termo “dialética” para a tradição filosófica. Na filosofia de Hegel, a dialética significa aquela engrenagem composta de três termos (tese, antítese e síntese) da qual já se falou, que lhe permite trazer a contradição para dentro de seu pensamento e desenvolver sua interpretação da história da filosofia como a própria forma de ser do espírito absoluto. Já na filosofia antiga, socrático-platônica, a dialética é a forma de argumentação em diálogo, ou seja, a arte de discutir acerca de um tema e, assim, empreender uma escalada ascendente na direção do ser da verdade. O diálogo seria a via de construção do acesso à verdade – ainda que Platão, na “Carta VII”, negue isso, dizendo que a contemplação da verdade em si mesma é silenciosa. Tomada tanto no sentido de movimento transformador (Hegel) quanto no de diálogo (Platão), a dialética é rompida na crise do drama.

Quando se instaura o abismo entre interior e exterior, sem que seja possível o deslocamento através da ponte no diálogo, o que se vê é a solidão que se interpõe às relações humanas, impedindo o encontro dos homens em ambientes abertos onde poderia se dar a solução de um destino comum. Evidencia-se, ainda, o isolamento que os aprisiona em suas interioridades como em ilhas afastadas, destituindo-os da liberdade de progredir no tempo e no espaço da encenação. Convém notar que a solidão e o isolamento são temas discutidos pelos próprios personagens dessas peças, muitos dos quais dizem se sentir estranhos e desorientados.

⁴⁶ Anton Tchekhov, *As três irmãs / O jardim das cerejeiras* (São Paulo: Veredas, 2003), p. 59.

⁴⁷ Peter Szondi, *Teoria do drama moderno (1880-1950)* (São Paulo: Cosac & Naify, 2001), p. 109.

Propomos aqui uma breve trilha do isolamento dos personagens na crescente privatização do enredo dramático. Em um primeiro momento, o personagem se ilha no aposento burguês privado, cenário característico do drama no século XVIII, na mesma medida em que se retira do âmbito público, antes representado pela frente do palácio e pela corte, cenários típicos das tragédias gregas e shakespearianas. Em um segundo momento, já no contexto de “crise”, a ilha se torna sua vida íntima interior, onde guarda segredos e sonhos, respectivamente nos casos de Ibsen e Tchekhov, os quais não são exteriorizados completamente. Parece haver, enfim, um terceiro momento, no qual essa tendência à privatização se acirra e o drama se atém à subjetividade de um indivíduo, capaz de formar (ou deformar) a versão da realidade “objetiva” que chega à cena. Esse é o caso de Strindberg, cujos personagens “são emanções de sua própria psique atormentada”. Por isso, notou Steiner, “nenhum dramaturgo jamais fez de uma forma tão pública quanto o drama uma expressão mais privada”⁴⁸. O que haveria de mais privado do que a subjetividade?

A dramaturgia subjetiva de Strindberg corrói a tradicional unidade de ação. Quando o jogo de oposições passa a ocorrer no íntimo subjetivo de um personagem, não sendo mais compartilhado pelos outros, cuja própria existência chega a ser questionada, tal jogo não ganha objetividade numa “intriga” e não se expressa uma tensão dramática. Nessa hipótese de leitura, não há conflito intersubjetivo se os demais personagens podem ser tomados como projeções da subjetividade de um “eu” central. Há, sim, o conflito do ego que se dilacera e reconhece em si “um indício de loucura iminente”⁴⁹. É o caso da peça *Pai*, onde o médico conclui tratar-se de “um caso que tem raízes profundas e a inviolabilidade dos segredos da família e todo o resto me impedem de fazer outras perguntas”⁵⁰. Essas questões subjetivas – as angústias de uma alma que sofre de “alienação mental”, como se diz – mostram-se incomunicáveis e, por fim, impedem o diálogo. A tal ponto de o médico reconhecer, ao final da peça, “minha arte é impotente!”⁵¹

*

⁴⁸ George Steiner, *A morte da tragédia* (São Paulo: Perspectiva, 2006), p. 170-171.

⁴⁹ August Strindberg, *Pai* (São Paulo: Peixoto Neto, 2007), 102.

⁵⁰ Ibid., p. 88.

⁵¹ Ibid., p. 144.

O drama moderno em crise não chega a abdicar da tensão de um conflito, embora a pressão para superá-la tenha sido aniquilada pelo rompimento da relação interpessoal. Na incapacidade de extrair tensão do fato presente intersubjetivo, surgem “tentativas de salvamento” do drama entre as quais Szondi localiza casos de predomínio de uma conversação paródica em lugar do diálogo, de composição em um ato ao invés de três e de ancoragem na situação inicial, não mais no desenrolar da ação.

Embora seja possível identificar certas singularidades, essas tentativas de salvamento apontam para um denominador comum: os princípios formais do drama migram do exterior para o interior, convertendo-se em conteúdo de questionamento por parte das próprias peças, internamente, aquilo que antes constituía sua forma externamente. É como se o drama se visse no espelho e, nesse reflexo, enxergasse a sua forma, agora invertida. Assim, “o elemento puramente formal se inverte em elemento temático”⁵². O drama passa a questionar a própria crise do estilo dramático, que de maneira um tanto contraditória ainda tenta conservar.

Caso exemplar do que está sendo dito é a peça de um único ato, surgida no período de crise analisado aqui. Desde a *Poética* de Aristóteles, considera-se a constituição da tragédia em três partes, pois sua forma constitui um todo e “‘todo’ é aquilo que tem princípio, meio e fim”⁵³, pois a ação não deve começar nem terminar ao acaso. Como o princípio da unidade de ação se estendeu da tragédia antiga ao drama moderno, também pareceu ser natural à modernidade a composição em três atos. Mesmo quando se divide uma peça em cinco atos, diz Hegel, os três intermediários podem ser tomados por reviravoltas que compõem a parte do meio, o segundo ato, resultando ainda numa estrutura tripartida. Não por acaso essa tríade caracteriza a engrenagem dialética, cara ao pensamento hegeliano.

Em termos *numéricos*, cada drama, de acordo com o que é mais adequado à coisa, tem *três* destes atos, dos quais o *primeiro* ato expõe o surgimento da colisão, que a seguir no *segundo* ato se apresenta vivamente como embate recíproco de interesses,

⁵² Peter Szondi, *Teoria do drama moderno (1880-1950)* (São Paulo: Cosac & Naify, 2001), p. 107.

⁵³ Aristóteles, *Poética*, trad. Eudoro de Souza (São Paulo: Ars Poética, 1993), p. 47 (VII).

como diferença, luta e intriga, até que então, no *terceiro* ato, conduzida ao topo da contradição, ela, por fim, necessariamente se soluciona.⁵⁴

Uma vez que surgem peças com apenas um ato, transformando-se o princípio formal da totalidade em três atos, com ele também se transforma algo a respeito do conteúdo. Não significa, simplesmente, que o drama tenha encolhido e passado a caber numa estrutura mais enxuta. Szondi explica que a peça de um só ato “não é um drama em miniatura, mas uma parte do drama que se erige em totalidade”⁵⁵. O drama se quebra e uma das partes que antes compunham o todo agora ganha autonomia, mas sem tornar-se uma nova totalidade de três termos, e sim mantendo seu aspecto fragmentário. Nessa medida, coloca em jogo uma incompletude que pode ser interpretada com base no conceito benjaminiano de alegoria.

Se essa parte, agora fragmentada e isolada, partilha com a forma tradicional do drama o seu ponto de partida, isto é, a apresentação da situação, ela não conta mais com a engrenagem dialética capaz de modificar essa situação de origem na sequência. Pois, conforme pensou Hegel, a situação era exposta no primeiro ato e transformada em embate de interesses colidentes no segundo ato. Já que a peça de um único ato não tem o segundo ato ao qual se dirigir, ela deixa de comportar a luta e a intriga, não sendo também conduzida a uma solução, o que corresponderia ao terceiro ato. De maneira alegórica, ela não se totaliza. Em resumo, tal peça não partilha com o drama tradicional o sentido progressivo de uma ação completa.

Para tratar do questionamento do princípio formal dos três atos, entretanto, não é preciso se restringir ao caso da peça de um ato só. *As três irmãs*, escrita por Tchekhov na virada de 1900, é assumidamente um “drama em quatro atos”. Embora não conte com a estrutura tripartida dialética, capaz de gerar mudança, a peça também começa com a exposição da situação. Nas palavras de Olga na abertura, “hoje faz um ano exato que morreu nosso pai” e, ainda, “faz onze anos que nosso pai recebeu a sua brigada e nós deixamos Moscou”. Enfim, ela diz o que dá o tom de toda a sequência: “Quando acordei hoje de manhã e vi toda esta

⁵⁴ Hegel, *Cursos de estética IV* (São Paulo: EDUSP, 2004), p. 211.

⁵⁵ Peter Szondi, *Teoria do drama moderno (1880-1950)* (São Paulo: Cosac & Naify, 2001), p. 110.

luz, a primavera, meu coração se encheu de alegria e desejei ardentemente estar em minha cidade natal.”⁵⁶

A despeito do desejo de voltar a Moscou, enunciado desde a apresentação até o desfecho, nenhuma viagem será realizada. Nenhum deslocamento será feito no espaço, da capital de província à cidade natal, nem no tempo, pois nada se transforma efetivamente no presente, e o futuro, de tão distante, parece patrimônio exclusivo das gerações vindouras. Imaginado utopicamente por Verchinin, o futuro se realizará numa vida incrivelmente bela daqui a dois ou três séculos (ou talvez mil anos, a data não importa). “Essa é a vida de que o homem necessita e se por ora ainda não existe, devemos pressenti-la, esperá-la, sonhar com ela, preparar-nos para ela.”⁵⁷ Assim, a vida presente aparece passiva e vazia, sob o signo do sonho. Sem saber por quê se vive, diz Olga, “o tempo vai passando” até sermos “esquecidos para sempre”⁵⁸.

Se ali o acento recai sobre o futuro, elaborado de maneira utópica, em outra peça de Tchekhov a saída proposta para se libertar da inércia no presente é se voltar para o passado, não para lembrá-lo de forma idealizada, como ocorre na maioria das vezes, mas para acertar as contas com ele. No final de *O jardim das cerejeiras*, o estudante Trofimov faz o discurso entusiasmado de que, enquanto se queixam da tristeza e bebem vodka, é evidente a necessidade de se tomar uma atitude definida em relação ao passado. “Se quisermos de fato viver verdadeiramente o presente, então primeiro temos de expiar o passado, temos de liquidá-lo; e só podemos expiá-lo com sofrimentos e um trabalho infatigável e intenso.”⁵⁹ Novamente, o sofrimento e o trabalho. Para haver vida nova no mundo, as cerejeiras têm de ser derrubadas, assim como a servidão. Para haver novas formas no teatro, é preciso derrubar o antigo monopólio da arte, como se discute em *A gaivota*.

A despeito de o estilo formal do drama ter se tornado problemático, parece não se abrir mão do conflito. Perde-se, porém, a capacidade tanto de criá-lo quanto de resolvê-lo por meio do “fato presente intersubjetivo”, aquela tríade que compunha o decurso tradicional da ação. Por isso, a tensão de um conflito muitas vezes passa a ser dada de antemão, pela situação à qual se encontram submetidos

⁵⁶ Anton Tchekhov, *As três irmãs / O jardim das cerejeiras* (São Paulo: Veredas, 2003), p. 7-8.

⁵⁷ Ibid., p. 17.

⁵⁸ Ibid., p. 65.

⁵⁹ Ibid., p. 97.

os personagens desde o início, deixando de ser uma tensão propriamente dramática, já que não é engendrada em cena, na esfera do “entre”, no encontro coletivo entre homens que agem. Daí a procura pela “situação limite, a situação anterior à catástrofe, iminente no momento em que a cortina se levanta e inelutável na sequência”⁶⁰.

Nas últimas décadas do século XIX, a partir da fragmentação alegórica da estrutura dramática, percebe-se não se tratar mais daquela luta trágica que o herói antigo travava com o destino, a cuja objetividade ele opunha sua liberdade subjetiva, conforme formulara Schelling a respeito de *Édipo rei*, de Sófocles. No exemplo da peça de um único ato, não haveria mais tempo no sentido progressivo para o desenvolvimento de uma tal luta humana, que constituía a ação na tragédia antiga. Esta fora pensada em termos de completude desde Aristóteles até a modernidade, quando imperou a expectativa simbólica no âmbito estético, de acordo com Benjamin. Já na nova composição fragmentária, dirá Szondi, “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”⁶¹. Se vários personagens se questionam acerca do sentido da vida, a ponto de Macha falar que “ou sabemos para que se vive ou então tudo não passa de tolice inútil”⁶², é também recorrente a sua sensação de aprisionamento na própria vida e de “um vazio insuportável”⁶³, na expressão da Senhora Linde, em *Casa de bonecas*.

O final de *As três irmãs* entrelaça estes dois eixos temáticos fundamentais à produção analisada aqui: pergunta pelo sentido e impossibilidade de agir. Enquanto as irmãs se interrogam sobre o significado da vida e do sofrimento que lhe é inerente, Tchebutikin constata sua própria incapacidade de dizer ou fazer algo objetivo, por sentir-se aprisionado àquela situação, o que o leva a um cansaço extremo. O cansaço vem do vazio de sentido. Após dar a notícia da morte do barão à Irina, ele diz: “Estou cansado e enojado e não quero dizer mais nada.” Até mesmo porque pouco (ou nada) adiantaria. Combinada a um cantarolar à meia voz, a penúltima fala enunciada na peça é emblemática de sua resignação com o

⁶⁰ Peter Szondi, *Teoria do drama moderno (1880-1950)* (São Paulo: Cosac & Naify, 2001), p. 110.

⁶¹ Ibid..

⁶² Anton Tchekhov, *As três irmãs / O jardim das cerejeiras* (São Paulo: Veredas, 2003), p. 7-8.

⁶³ Henrik Ibsen, *Casa de bonecas* (São Paulo: Veredas, 2007), p. 19.

vazio: “Tanto faz! Tanto faz!” – ecoada pelo “se soubéssemos por quê, se soubéssemos por quê”⁶⁴, de Olga.

Outra notícia de morte é dada em meio a um cantarolar. Em *A gaivota*, o doutor Dorn volta para a sala cantarolando depois de constatar que “Konstantin Gavrilovitch meteu um tiro na cabeça...”⁶⁵ Talvez isso seja indício de que a tragicidade das peças de Tchekhov reside mesmo na vida, que continua para os demais tão sem sentido quanto antes, e não mais na morte enquanto a catástrofe antiga no ponto alto do enredo. Nem mais a morte de um herói tem a força capaz de emanar o sentido que falta na vida. Inclusive, muitas dessas peças carecem de clímax.

Tanto na composição em um ato só, quanto nas peças de quatro atos de Tchekhov, observa-se a conversão do elemento formal em elemento temático na perda da liberdade para agir. Isso acontece porque a liberdade humana era exteriorizada no desenrolar do conflito trágico, na luta subjetiva com o destino objetivo. Do ponto de vista formal, esse embate se dava necessariamente na sequência evolutiva em três atos, ou seja, no desenvolvimento de um todo completo composto de começo, meio e fim. Sem a perspectiva de mudança da situação inicial, de evoluir para o ato seguinte, os personagens se tornam prisioneiros da situação de origem, na qual já se encontram de saída, desde o início da peça. E a subjetividade humana perde a capacidade de se opor ao mundo objetivo dentro de uma mesma forma artística. Perde-se a unidade de estilo, antes apresentada na tragédia através daquela oposição complementar entre subjetividade interior e objetividade exterior.

Essa dissociação entre interior e exterior, tão bem analisada por Nietzsche, é característica da época moderna e já foi identificada por nós no caso emblemático do personagem Hamlet, de Shakespeare, séculos antes de emergirem as obras estudadas aqui. Ao notar que, diante de suas reflexões, “empresas momentosas se desviam da meta” e chegam a perder “o nome de ação”⁶⁶, Hamlet parece pressentir o que se tornaria uma cisão tão irreconciliável a ponto de representar a impossibilidade do drama. Agora, na radicalização dessa cisão, não

⁶⁴ Anton Tchekhov, *As três irmãs / O jardim das cerejeiras* (São Paulo: Veredas, 2003), p. 64-65.

⁶⁵ Id., *A gaivota / O tio Vânia*, trad. Gabor Aranyi (São Paulo: Veredas, 2007), p. 66.

⁶⁶ Shakespeare, “Hamlet”, In: *Tragédias: teatro completo*, Trad. Carlos Alberto Nunes (Rio de Janeiro: Agir, 2008), p. 572.

se pode nem mais tentar construir a ponte sobre o abismo que separa homem e mundo, subjetivo e objetivo, eu e outro.

“Abriu-se entre nós um abismo – mas Nora, não seria possível transpô-lo?” Na busca por deixar de ser apenas uma boneca em sua casa, Nora precisa se separar de Torvald, a quem considera um estranho ao fim da peça. Para transpor o abismo entre marido e mulher, seria preciso o maior dos milagres: “transformarmo-nos os dois a tal ponto [...] que a nossa união se transformasse num verdadeiro casamento”⁶⁷. Mas Nora já não acredita mais em milagres. Parece não haver reconciliação possível.

É como se fosse interdita aos personagens a expectativa de transformação, mesmo a crença na sua possibilidade, parecendo tratar-se mesmo de acreditar em milagres, o que os condena à clausura de um tempo vazio de sentido, sem direção. Torna-se interdita a ação. Ação que já Nina, personagem-atriz de *A gaivota*, dera falta na peça em que atua dentro da peça de Tchekhov. Diz ela a Kostia, o autor: “sua peça tem pouca ação, toda ela é pura declamação”⁶⁸. De dentro, o drama de Tchekhov indica sua própria tendência ao gênero lírico.

Tal fragmentação alegórica da forma clássica, por sua vez marcada pela concepção simbólica de totalidade, está indicada na descrição do “gênero” de *O tio Vânia*. A peça não é chamada de drama, como *As três irmãs*, nem de comédia, como *A gaivota* e *O jardim das cerejeiras*. É descrita, simplesmente, como “cenas da vida rural, em quatro atos”⁶⁹. Desde a sua precoce apresentação ao leitor, numa espécie de subtítulo ao texto, a obra assume seu caráter fragmentário e a decorrente ausência daquele antigo sentido de evolução. São cenas, não uma unidade coesa enredada progressivamente. Não está mais em jogo, aqui, a tradicional unidade de ação.

Enfim, chegou-se às seguintes conclusões. Por um lado, o drama moderno reproduziu o princípio formal da tragédia antiga de unidade de ação, cuja completude implicava a composição em três atos ligados por elos de necessidade causal. Por outro lado, o mesmo drama moderno rompeu com a forma trágica basicamente ao excluir do seu interior aqueles elementos antigos que tendiam aos

⁶⁷ Henrik Ibsen, *Casa de bonecas* (São Paulo: Veredas, 2007), p. 102-103.

⁶⁸ Anton Tchekhov, *A gaivota / O tio Vânia*, trad. Gabor Aranyi (São Paulo: Veredas, 2007), p. 14.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 67.

modos épico e lírico, dos quais o coro foi tomado como o mais fundamental, baseando-se desde o período renascentista na progressão dialética e absoluta do diálogo.

Dessa combinação entre manutenção e ruptura com relação à tragédia antiga, resultou a forma do drama moderno. Ação e diálogo no tempo presente da cena passaram a constituir a estrutura dramática. Excluindo-se certas exceções, como o barroco, o drama moderno permaneceu assim até meados do século XIX, quando se deflagrou a não correspondência de novos conteúdos à forma tradicional.

Kostia, o jovem aspirante à autor teatral de *A gaivota*, percebe que “precisamos de novas formas. Novas formas, e se elas não existirem, é preferível que não haja nada...”⁷⁰ Assim, o pressuposto formal de tais peças, mantido durante tanto tempo sem ser questionado, é colocado em questão pelo conteúdo interno às obras, apresentando uma contradição. De dentro da peça, como seu conteúdo, surge o questionamento da forma dramática, a ponto de um personagem exigir novas formas para o teatro. Essa contradição interna entre forma e conteúdo, emblemática nas obras de Ibsen, Tchekhov e Strindberg, permite problematizar historicamente a forma artística do drama.

⁷⁰ Ibid., p. 11.