

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
PÓS-GRADUAÇÃO
ÁREA: ARTES
CONCENTRAÇÃO: ARTES CÊNICAS
LINHA DE PESQUISA: DRAMATURGIA

**DRAMATURGIA NA MODERNIDADE:
ALGUMA TEORIA E ALGUMA PRÁTICA
(OS ÚLTIMOS OLHARES DE VLADÍMIR)**

José Manuel Lázaro

Tese apresentada ao Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, sob orientação da Prof^a Dr^a Renata Pallottini, para obtenção do Grau de Mestre.

São Paulo

1999

SUMÁRIO

RESUMO GERAL	i
ABSTRACT	ii
AGRADECIMENTOS	iii
INTRODUÇÃO	1
PRIMEIRO CAPÍTULO:	
<i>A Poética Clássica</i>	8
A) “Arte Poética” de Horácio	9
B) “Tratado do Sublime” de Longino	27
C) “A Poética” de Aristóteles	45
Conclusões Prévias	86
SEGUNDO CAPÍTULO:	92
<i>A Poética Dramática na Modernidade</i>	93
A) “Arte Poética” de Nicolas Boileau-Despréaux	
B) “Discurso Sobre a Poesia Dramática” de Denis Diderot	117
C) “Estética” de Friedrich Hegel	167
D) “Estudos sobre o teatro” de Bertolt Brecht	240
	272
CONCLUSÕES GERAIS	280
TERCEIRO CAPÍTULO:	
Peça:	281
<i>Os últimos olhares de Vladímir</i>	
Apresentação	283
* ATO I - Prólogo	284
* Cena I	286
* Cena II	294
* ATO II	304
* Epílogo	322
	323
BIBLIOGRAFIA	

RESUMO GERAL

O trabalho desenvolvido situa-se na área dramaturgica: criação literária nas artes cênicas. A pesquisa foi elaborada em duas partes: uma teórica e outra prática.

O tema trata-se de um estudo sobre os principais elementos que caracterizam a teoria literária teatral no fim da Modernidade.

Parte Teórica: a análise

A criação dramaturgica tem características próprias tal como a atividade literária, uma vez que o texto escrito pode ser lido e/ou representado. A narrativa literário-teatral possui diferentes elementos que utilizam-se de maneira particular, são estes a fábula, as personagens, as unidades básicas (ação, tempo e espaço), a estrutura do discurso e as concepções de gênero. Por meio de sete autores fundamentais, apresenta-se o percurso pelo qual estes diferentes conceitos transformam-se, tomando a forma do que se chama “teoria dramaturgica na Modernidade”. Dentre esses autores, três são tidos como paradigmas fundamentais: Aristotéles, Friedrich Hegel e Bertolt Brecht.

Parte prática: a peça

Na última parte deste trabalho, a pesquisa constitui-se de elementos usados em sua “praxis”. Apresenta-se o texto da peça “Os últimos olhares de Vladímir Maiakóvski” criada pelo pesquisador.

Deixa-se a discussão técnica realizada na parte teórica para iniciar a discussão conceitual de forma mais simbólica. Nesse sentido, tanto a personagem (Vladímir Maiakóvski) quanto a peça em si mesma são metáforas que possuem o objetivo de discutir e expressar, com maior amplitude, os conflitos do homem e do artista em uma ideologia moderna em crise.

É com o auxílio da teoria e da prática que apresentam-se as características que definem a teoria dramaturgica até o fim da etapa moderna.

ABSTRACT

This work concerns itself with dramaturgy, literary creation in the scenic arts. The research is divided into two sections, the first theoretical, the latter practical. The theme of this work is a study of the principal elements which characterize literary theatre theory at the end of Modernity.

Part One: Theory and Analysis

Dramaturgical creation, because it is written in order to be both read and represented, has its own merits as a literary activity. Literary narrative in theatre possesses different elements, each of which is used in a particular manner. These are the story, the characters, the Three Unities (action, time and space), the structure of the discourse, and the genre. By examining seven fundamental authors, this dissertation discusses the various ways in which these different concepts are transformed. The result of this transformation is what is now called “dramaturgical theory in modernity.” Among these authors, three are regarded as fundamental paradigms: Aristotle, Frederick Hegel, and Bertolt Brecht.

Part Two: The Practical Work

In the first part of this work, the research considers the elements used in its “praxis.” The author’s play, *The Last Look of Vladimir Maiakovski*, is presented. This dissertation moves beyond the technical comments of Part One in order to open a conceptual discussion the form of which is symbolic. Inasmuch as the character, Vladimir Maiakovski, as well as the play itself are metaphors, their objective is the discussion and expression of the conflicts of man and the artist in a state of crisis in Modernity.

It is where theory and practice meet that the defining characteristics of dramaturgical theory until the end of Modernity are present.

AGRADECIMENTOS

A RENATA

Por ultrapassar uma simples
orientação com seu maternal
apoio .

Por ser a luz precisa no
momento certo.

A VIVIAN

Simplemente pela
surpreendente força com a qual
tornou-se meu anjo da guarda.

A CLOVIS, ROBINSON E EDUARDO

Pelos tons especiais que a cor de
suas amizades me deixam.

A RENI

Pelo seu estilo dialético-elétrico
de motivar a criatividade.

A RENATO

Pela marcante aparição de seu
calor no desfecho desta historia.

INTRODUÇÃO

Desde as origens rituais do teatro, o homem procurou criar um símbolo que permitisse a subsistência desse fenômeno no tempo. No entanto, esse ritual começou a tornar-se espetáculo, elaboraram-se signos que começaram como simples desenhos e que se transformaram em códigos até adquirir a complexidade e as abrangências da palavra. A arte cênica afirmou-se nas culturas com o objetivo fundamental de representar a vida humana. Por meio deste fenômeno ritual, os seres humanos desenvolveram a capacidade de enxergar, entender, e tiveram uma vivência que até então só era experimentada pragmaticamente. A representação causava desde a sua primitiva etapa cerimonial poderosos efeitos emocionais no espectador; provocava uma liberação de sentimentos que dificilmente era exposta no cotidiano. Por tal motivo, o homem viu a necessidade de criar um sistema, por meio da linguagem escrita, que permitisse captar e descrever a realização do espetáculo com a finalidade não só de repeti-lo, mas também de aperfeiçoá-lo. É a partir desse momento que nasce a poesia dramática.

Com a história da arte e da literatura pode-se ver como a idéia do poético tem-se transformado e evoluído. Os códigos multiplicaram-se, gerando diferentes discussões sobre a maneira de elaborá-los. Surgem tratados que teorizam a criação dramática. Esses escritos são, posteriormente, reinterpretados e questionados. É reconhecida a importância, cada vez maior, de diferentes elementos que compõem a elaboração do drama e de sua representação. As técnicas sobre as manifestações cênicas evoluem de maneira paulatinamente intensa. Por outro lado, as formas de representação unidas aos avanços tecnológicos produzidos pela modernidade têm gerado uma complexa e diversificada rede de instrumentos de expressão. O surgimento dos meios de comunicação e suas múltiplas manifestações fragmentam-se, de tal maneira, que tornam confuso o conceito do que é “representar”; porém, a ideia original de simbolizar a vida por ações e imagens perde em precisão e clareza.

Dentro do amplo e complicado mundo de códigos gerados e estabelecidos no século XX, especialmente em sua segunda metade, qualquer pessoa que pretendesse iniciar-se na dramaturgia, poderia se perder diante da multiplicidade e ambiguidade dos elementos que definem ou influenciam a poética. Diante da confusão dos conceitos desenvolvidos, é difícil reencontrar nestes simplicidade e essência, dificultando assim, entender suas origens. Mas, para que um tipo de conhecimento seja superado, é necessário dominar as noções que o compõem. Não é possível entender a atual etapa pós-moderna da discussão poética sem compreender de maneira mais definida a etapa anterior. Uma análise que permita o esclarecimento e a orientação sobre o que é a etapa moderna auxiliará no entendimento e no acompanhamento da etapa atual, ainda um pouco confusa pela sua contemporaneidade.

Este trabalho é a apresentação seletiva de algumas teorias e algumas práticas, que possam favorecer a compreensão do espírito que define a criação dramática na Modernidade.

ALGUMA TEORIA

A parte teórica é uma proposta de síntese conceitual que reúne as definições dos principais elementos necessários à criação dramática. É difícil elaborar uma análise que agrupe noções tão abrangentes. Cada conceito, cada autor, obviamente, merece um aprofundamento maior, particular e muito mais amplo. Mas o objetivo deste trabalho é oferecer um mapa, um quadro geral, que possa deixar uma estrutura panorâmica de conhecimentos para quem pretende iniciar-se no estudo dos componentes dramáticos.

Neste espaço da dissertação, apresentam-se os principais fatores necessários à análise de um texto teatral: a ação, a fábula, a personagem, as três unidades básicas, elementos da estrutura, etc... Descrevem-se, mediante o estudo de diferentes escritos, não só a definição dos componentes da poética dramática, como também a maneira como esses componentes transformaram-se histórica e filosoficamente na evolução da ideologia moderna. Ou seja, explica-se como os diferentes elementos dramáticos foram entendidos, utilizados ou questionados em determinadas épocas.

A parte teórica do trabalho oferece uma pesquisa sobre os conceitos estruturais referidos à teoria dramática na etapa moderna. Essa análise, naturalmente ampla, é apresentada de forma delimitada por um percurso específico. A trajetória do estudo baseia-se em sete textos: *Arte Poética* de Horácio, *Tratado do Sublime* de Longino, *Poética* de Aristóteles, *Arte Poética* de Nicolas Boileau-Despréaux, *Discurso sobre a Poesia Dramática* de Denis Diderot, *Poesia Dramática* de Friedrich Hegel e *Estudos sobre o Teatro* de Bertolt Brecht.

Os três primeiros textos analisados compõem o primeiro capítulo, os restantes, já especificamente relacionados à Modernidade, compõem o segundo. De todos os autores apresentados, três são considerados “paradigmas conceituais” da pesquisa: Aristóteles, Friedrich Hegel e Bertolt Brecht. Cada um desses autores corresponderia ao começo, meio e fim de uma história de teorizações sobre o fenômeno dramático em uma época dita moderna. Percebe-se que os escritos, segundo o período em que

foram criados, não apareceram especificamente nos séculos pertencentes à Modernidade. Justifica-se essa opção, com o fato de que os conceitos desenvolvidos na discussão poética nos últimos séculos, não nasceram, necessariamente, nessa época.

É preciso conhecer as origens de certas noções na Antigüidade para entender de maneira mais esclarecida a etapa que interessa. Nesse aspecto, o trabalho de Aristóteles é praticamente o pilar em que se apoiam todas as posteriores discussões sobre a arte poética.

No primeiro capítulo, correspondente à teoria dramática antiga, apresenta-se o trabalho de três autores: Horácio, Longino e Aristóteles. Na *Arte Poética* de Horácio, mostram-se diferentes e essenciais conceitos dramáticos, ainda carregados de certas ambigüidades que serão esclarecidas nos estudos posteriores. Mesmo assim, Horácio, no seu texto, mostra que sua análise está caracterizada por duas perspectivas intelectuais básicas: a busca da perfeição na criação e a procura de uma técnica que permita o progresso de toda arte. Mesmo de maneira primitiva, a filosofia horaciana apela à capacidade racional do ser humano em desenvolver uma cultura que lhe permita trabalhar com a natureza. No *Tratado do Sublime* de Longino¹, aparece uma proposta diferente da que foi exposta em Horácio. Aqui, invoca-se a força instintiva da criação, na qual emoção e intuição são componentes importantes. O conceito sobre o sublime, iniciado por Longino, é de primordial importância. A procura por este conceito, pelo ideal nobre que se esconde na expressão artística, acompanha toda a história da arte com a correspondente perspectiva filosófica de cada época. Na *Poética* de Aristóteles, chega-se a um momento fundamental na história da teoria dramática. Aristóteles é o primeiro paradigma conceitual da pesquisa. O trabalho do estagirita deixa de ter o tom geral que caracteriza a análise dos autores anteriores. Aristóteles deixa noções de maior elaboração e delimitação. Conceitos tais como o de “ação, tragédia, fábula, personagem, catarse, verossimilhança, etc...” são até hoje absolutamente imprescindíveis para a discussão e compreensão da criação dramática. A *Poética* é um escrito essencial que influencia de maneira determinante toda a posterior teorização literária. Desde seu redescobrimento na Renascença, passando por uma dogmática interpretação durante o classicismo, continua sendo a base

¹ Nota: Nome simbólico usado na época, já que se desconhece realmente a identidade original do autor.

fundamental na qual apoiam-se as principais questões a serem discutidas na arte dramática da Modernidade.

Encerrando esta primeira parte, apresentam-se algumas conclusões prévias que darão uma visão sintética sobre a bagagem conceitual que a intelectualidade ocidental desenvolveu na Modernidade. Baseando-se nesse conjunto de noções, a teorização poética teatral amplia e complementa a elaboração de seus conceitos.

No segundo capítulo, apresenta-se o trabalho de quatro autores que permitem entender o panorama teórico dramático moderno: Nicolas Boileau, Denis Diderot, Friedrich Hegel e Bertolt Brecht. A *Arte Poética* de Nicolas Boileau-Despréaux ilustra a maneira como as teorias aristotélicas foram apreendidas pela cultura ocidental após o Renascimento. Neste caso, tanto o texto quanto o autor são os principais representantes da teoria dramática no contexto da estética absolutista. Em consequência das discussões, oposições e questionamentos ao tratado de Boileau, a teorização dramática na Modernidade começa a tomar uma forma mais específica ao espírito da época. No *Discurso sobre a poesia dramática* de Denis Diderot, o autor elabora uma série de conceitos de ampla transcendência para as novas perspectivas em evolução. O texto está embebido pela filosofia iluminista desenvolvida no século XVIII. Diderot constrói uma série de noções que renovam a maneira como a dramaturgia é analisada até então. O filósofo apresenta um novo tipo de criador, que se libertando de suas mitologias religiosas, encontra-se com a própria racionalidade que lhe permite evoluir mais autonomamente perante a natureza. Na *Poesia Dramática*, que é parte da *Estética* de Friedrich Hegel, encontra-se o âmago da discussão moderna no que se refere à teorização poética. Hegel é o segundo paradigma conceitual da pesquisa. O autor deixa um legado fundamental à história da arte, com o complexo universo de noções que constituem sua *Estética*. Mesmo que no trabalho seja feita uma análise específica da parte correspondente à poesia dramática, apresentam-se sinteticamente conceitos similares à poesia em geral. Sem estes conceitos, não seria fácil entender as idéias referentes à teoria literária teatral. O autor alemão contribui ao estudo dramático moderno com noções fundamentais como: a teoria poética épica, lírica e dramática; a noção do conflito na fábula e a dialética das ações. Os *Estudos sobre o Teatro* de Bertolt Brecht representa uma das manifestações mais evidentes com a qual a teorização dramática na Modernidade chega ao seu ponto de culminância. Brecht é o terceiro e último paradigma conceitual da pesquisa. O

autor alemão soube reunir diferentes tendências de pensamento marcadas, especialmente, pela revolução industrial, pelo espírito racionalista-cientificista da época e pelo “Materialismo Histórico” proveniente da filosofia marxista. Brecht elaborou um conjunto de noções, aplicadas tanto na teoria quanto na prática, que dão forma ao “Teatro Épico”. Esse teatro caracteriza-se por suas propostas crítico-didáticas e pelo uso de diferentes elementos teatrais com o efeito de distanciamento.

Assim, no presente percurso conceitual, apresentam-se algumas das mais evidentes noções que caracterizam a teorização dramática na Modernidade.

ALGUMA PRÁTICA

O objetivo da dissertação é mostrar como uma pesquisa teórica pode ser transposta freqüentemente à prática, ou vice-versa. Deseja-se que o trabalho saliente, precisamente, a importância da práxis. A criação dramática deve sair de uma fase isolada e intuitiva. Essa fase deve crescer mediante um estudo, uma preparação e uma discussão teórica, mas sem perder o referencial dado pela aplicação pragmática. Teoria e prática devem nutrir-se mutuamente, procurando evitar a sobreposição de uma sobre a outra. É importante evidenciar esse caminho para uma eficiente preparação nessa área da arte. Nesse caso, a temática utilizada na parte teórica (a dramaturgia na Modernidade), poderia ter sido exemplificada por inúmeras propostas dramáticas ou por diferentes peças. A opção de criar um texto sobre Vladimir Maiakóvski é apenas uma simples possibilidade. A maneira de expressar uma discussão teórico-artística pode ser interessante, talvez até criativa, mas a maneira de representá-la é infinita e substancialmente sensível. Isso é o que atrai, fundamentalmente, da práxis poético dramática: a multiforme apresentação da imensa complexidade humana.

Escolheu-se Vladimir Maiakóvski como personagem, porque sua trajetória é a metáfora perfeita do processo pelo qual a Modernidade desenvolveu-se no século XX. Ela cresce rapidamente, com ímpeto revolucionário e com a mesma rapidez gera suas contradições.

Por outro lado, temos em Maiakóvski o poeta, o ser humano, confrontando sua particular solidão por meio de suas experiências criativas, políticas e amorosas. Cada relação mostra um conflito singular. A peça representa de maneira particularmente subjetiva a maneira como Maiakóvski avalia suas opções de vida e como ele poderia conceber o término destas opções. Vladimir Maiakóvski nasceu em 1893 e suicidou-se em 1930. Foi um dos mais importantes poetas e dramaturgos russos do começo do século. Nasceu no Cáucaso, chegando a Moscou em 1906. Ali iniciou a participação em atividades revolucionárias clandestinas e começou seus estudos em arte. Foi preso várias vezes acusado de subversão. Foi, aliás, o principal condutor do movimento futurista na Rússia. Soube expressar o espírito da revolução da época em poemas memoráveis, deixando grandes criações para a literatura do século XX. No final da década de 1920, Maiakóvski afastou-se paulatinamente das atividades políticas, mas não deixou por isso de manter uma visão crítica ao sistema pós-revolucionário. Soube

representar a forte e a contraditória expressão artística de sua época e as novas formas que se geravam, em sua poesia experimentalista e em seu particular uso da metalinguagem. Segundo alguns autores, sua poesia é feita para ser falada, recitada. Sua obra dramática está fortemente ligada à linha épica e, sobretudo, lírica de suas peças. Suas obras têm uma peculiar carga poética, não só na construção do texto, como também em suas imagens.

A obra apresentada na última parte deste trabalho, *Os últimos olhares de Vladimir*, está dividida em dois atos. No que se refere à elaboração da fábula, utiliza-se um artifício metalingüístico. Recria-se metaforicamente partes da vida de Maiakóvski, mediante uma obra dramática do próprio autor. Utilizando a peça *A Tragédia de Vladimir Maiakóvski* (escrita em 1912, dividida em dois atos) e, baseando-se em sua estrutura (linha de ação, personagens, etc...), representa-se a trajetória do poeta (sobretudo em sua etapa final). O jogo metalingüístico consiste em tomar a estrutura básica dessa peça para, metaforicamente, criar uma nova que represente os conflitos que, segundo a subjetiva perspectiva do autor e do pesquisador, constituíram a verdadeira tragédia de Vladimir Maiakóvski.

Para a elaboração da peça foram utilizados determinados componentes poéticos. Os textos estão compostos por diferentes elementos criados a partir da personagem central. Estes são:

- a) Os poemas e textos da peça original²;
- b) Diferentes poemas escritos por Maiakóvski. Geralmente, são utilizados em relação à cena, à ação ou à personagem com quem o poeta interage³;
- c) Textos teóricos com a coleção dos principais manifestos e artigos sobre o construtivismo⁴;
- d) Elementos biográficos: personagens reais de sua vida, anedotas, fatos, etc...

Finalmente, no presente trabalho apresentam-se as características que marcaram a discussão sobre a maneira de levar adiante a criação dramática na Modernidade por meio da descrição das diferentes teorias que foram geradas nessa etapa e por uma peça que sirva como um símbolo metafórico que represente sintética

² MAIAKÓVSKI, Vladimir, *A tragédia de Vladimir Maiakóvski*, Tradução de Boris Shnaiderman e Nelson Ascher / Exemplar datilografado S.d..

³ SCHNAIDERMAN, Boris & DE CAMPOS, Augusto e Haroldo, *Maiakóvski - Poemas*, Coleção Debates, Ed. Perspectiva, São Paulo, 1992.

⁴ *Construtivismo, Diferentes Manifestos*, trad. Fernandez Rey, Colección Comunicación, Alberto Corazón Editor, Madrid, 1973.

e subjetivamente o espírito das idéias expostas. Resta só desejar que este trabalho tenha podido satisfazer os objetivos propostos para seu desenvolvimento.

PRIMEIRO CAPÍTULO

A POÉTICA CLÁSSICA

A) “ARTE POÉTICA”

Epistola ad Pisones, de Horácio (65 - 8 a.C.)

*Comporei um poema sobre
matéria conhecida, de modo que um
qualquer espere fazer o mesmo, porém,
atrelando-se a igual empresa, sue muito
e se esforce em vão; tal é a força da
ordem e do arranjo! Tal beleza ganham
termos tomados ao trivial!...*

Horácio⁵

⁵ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO, *A Poética Clássica*, Ed. Cultrix, São Paulo, 1992, p.62.

Quintus Horatius Flaccus, conhecido apenas por Horácio, foi um importante poeta latino, que desde seus primeiros poemas - *Épodos* - apresenta uma personalidade áspera, auto-depreciativa e irônica, estilo que acentua-se nas suas sátiras e epístolas posteriores.

Mesmo vindo de uma família não abastada foi educado em Roma. Posteriormente, alistou-se no exército em Atenas. Quando voltou à Itália, percebe que está arruinado e decide, então, escrever. Em 38 a.C., é apresentado a Mecenas por Virgílio, o que lhe rende a participação junto ao grupo de escritores que viviam em torno de Augusto.

Obras

Observando o percurso literário do autor, temos: os *Épodos*, um conjunto de dezessete poemas chamados por ele de jambo; as *Sátiras*, reunidas em dois livros, com o primeiro consistindo em um discurso direto em primeira pessoa e, o segundo livro, em forma de diálogo⁶. Já as *Odes* foram escritas em quatro livros; três deles foram escritos até 23 a.C.; a última ode data de 13 a.C, elaborada na mesma época que a poética. Por fim, as *Epístolas* estão reunidas em dois livros; no segundo livro, as epístolas estão dirigidas a Augusto, Júlio Floro e Pisones, respectivamente.

A Poética

A *Arte Poética*, originalmente, não apresentava este título. Tratava-se tão-somente de uma epístola: a Epístola aos Pisones. Nesta obra, é difícil se saber a quem, da família dos Pisones, estava dirigida. O texto foi escrito durante os últimos anos do poeta, exatamente entre 14 e 13 a.C. Mesmo sendo só uma epístola dirigida à família Pisones, rapidamente começou a ser considerada em Roma como poética; este foi, então, o início de sua fama e de seu posterior nome *Ars Poetica*.

Dos quase trezentos manuscritos que existem sobre as obras de Horácio, duzentos e cinquenta, aproximadamente, são exemplares anteriores a 1300. Os mais antigos são dos século IX e X. Mesmo com datas da Antigüidade, não se sabe ao certo

⁶Este último estilo em sua escrita é característico em seus trabalhos posteriores.

se esses manuscritos conservam uma edição fiel à edição que Valério Probo fez da obra de Horácio, no século I d.C. Desde o século XIII⁷ até a atualidade, as constantes releituras, reedições e comentários sobre a obra de Horácio mostram uma continuidade.

Na *Arte Poética*, Horácio valoriza a poesia dramática. Tem-se uma clara predileção pelo texto teatral frente a outros gêneros literários, dos quais não se possui um estudo sistematizado. Nesse sentido, mantém estreita relação com a perspectiva aristotélica, pois, para este autor, a ação e a fábula são elementos de elevada importância na tragédia.

Finalmente, deve-se enfatizar o grande valor deste texto. Primeiramente, pela validade de muitas de suas argumentações. Em segundo, por ser um dos sinais propulsores da discussão teórico-literária e, em especial, da teoria dramatúrgica.

⁷Quando a *Poética* foi editada por Aloysius Toscano em Roma, em 1476.

PRINCIPAIS CONCEITOS

Os primeiros três conceitos apresentados não possuem uma especificidade no que diz respeito à teoria dramatúrgica, são somente pontos muito importantes para o entendimento do texto horaciano. A discussão desses conceitos é muito abstrata e ambígua, o que implica na perda da objetividade de nossa análise.

Tentar-se-á uma explicação de idéias que, no texto, têm uma fugidia definição. São conceitos muito abrangentes, mas que nem por isso possuem menor importância. São idéias carregadas de força filosófica que destacam o essencial da criação, não se detendo na discussão literária ou poética. Pretende-se mostrar, com isso, a criação presente na arte, como na ação humana em geral.

Para facilitar a compreensão de nossa pesquisa, se faz necessária a explicitação de alguns conceitos que ajudam-nos a visualizar o caminho filosófico deste autor, para, posteriormente, adentrarmos em conceitos de maior especificidade dramatúrgica.

I) A procura da perfeição

A procura da perfeição é o eixo que sustenta a poética horaciana. Quaisquer idéias posteriores são apenas ramificações da exigente procura do autor pela arte perfeita.

Em Horácio, a busca da perfeição é essencial para a evolução não só do artista, como da arte de um modo geral. Mesmo que essa perfeição seja inatingível e utópica, é possível uma aproximação por meio de trabalho e disciplina. Quando se estabelece que essa perfeição é inatingível, é porque sua procura é constante, permanente; recusa-se o conformismo de uma forma cristalizada. O caminho evolutivo para a perfeição é infinito. Desse modo, defende-se o “anti-dogmatismo”, mostrando o perigo que incorre a arte quando somente reproduz formas de perfeição já alcançadas.

O poeta só poderá atingir esse estado de superioridade quando possuir pleno domínio de suas armas criativas, domínio obtido apenas por meio da razão. A razão refere-se, exclusivamente, ao talento básico do artista; direcionada à evolução, ela ordena e questiona o trabalho criativo em favor de seu aperfeiçoamento. É precisamente nesse ponto que Horácio opõe-se à visão platônica, colocando em xeque a idéia de iluminação poética. Há a recusa de toda “improvisação” na criação artística. Com isso, o talento inato passa a ser parte da natureza em seu momento inicial, o que caracteriza uma arte em estado bruto, informe e caótica. A obra está condicionada ao

trabalho racional quando utiliza esse material primário para atingir o resultado final. Somente com o uso desse trabalho e de uma racionalidade desenvolvida, a obra sairá de seu esboço e chegará ao seu término com um elevado nível de qualidade e de perfeição.

Por meio desse caminho se realizará a relação entre pensamento filosófico e criação artística:

*Princípio e fonte da arte de escrever é o bom senso. Os escritos socráticos poderão indicar as idéias; obtida a matéria, as palavras seguirão espontaneamente.*⁸

Porém, como se chega a essa perfeição? Quando e como pode-se dizer que uma obra é perfeita? Compreensivelmente, perante questões tão complexas, é difícil solicitar uma resposta definitiva. Horácio não fornece conceitos concretos. Mesmo assim, no abstrato nível de suas argumentações, conseguimos encontrar os seguintes valores:

- *economia, uma vez que elimina do texto tudo o que é desnecessário, supérfluo ou reiterativo na narração e na escrita;
- *equilíbrio, no sentido de encontrar a expressão do pensamento na sua justa medida;
- *harmonia, ou seja, a proporcional e mesurada utilização dos elementos que compõem a obra.

Horácio reconhece que a perfeição absoluta não existe em nenhuma manifestação humana, mesmo na poesia, uma vez que há excessos, carências e falhas em grandes poesias e em importantes poetas. A questão é que em grandes criadores, isto é uma perdoável exceção, enquanto que em outros, trata-se de uma regra. Verifica-se, desse modo, que em termos de qualidade a imperfeição é uma peculiaridade e em termos de mediocridade uma constante.

Para o autor, os dons naturais não são condição suficiente para assegurar a qualidade desenvolvida da criação. Essa idéia não só é falsa, como também ingênua. Isso expressa-se suficientemente bem no seguinte trecho:

⁸ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO, In: op. cit., p. 64.

Já se perguntou se o que faz digno de louvor um poema é a natureza ou a arte. Eu por mim não vejo o que adianta, sem uma veia rica, o esforço, nem, sem o cultivo, o gênio; assim, um pede ajuda ao outro, numa conspiração amistosa.⁹

Em linhas gerais, vemos que essa poética propõe a constante busca da perfeição na arte, noção que só pode ser atingida por meio da justa razão, do trabalho e da disciplina constantes.

II) O poeta ideal

Horácio aproxima-se da definição do que pode-se considerar um bom poeta. Isto no que diz respeito à instrução e fins por ele propostos.

II.1) A preparação filosófica

A argumentação se faz no sentido de mostrar que o bom poeta necessita de uma preparação filosófica, preferencialmente, nos moldes da fonte socrática. Desenvolvendo essa perspectiva, o criador consegue extrair as palavras e as imagens da própria vida e dos costumes. Aqui, privilegia-se o aprofundamento do conteúdo frente a forma:

Uma peça abrilhantada pelas verdades gerais e pela correta descrição dos caracteres, porém de nenhuma beleza, sem peso nem arte, por vezes deleita mais fortemente o público e o retém melhor do que versos pobres de assunto e bagatelas maviosas.¹⁰

Uma obra de cuidadosa beleza exterior, porém inferior em seu conteúdo, é carente de interesse e incapaz de seduzir o espectador ou leitor que a recebe.

⁹ Idem, ibidem, p.67.

¹⁰ Idem, ibidem, p.64.

II.2) A atitude crítica

Há a advertência sobre o perigo em que incorre o poeta quando limitado em sua própria subjetividade, do risco de começar a rejeitar críticas. Nesse aspecto, Horácio é bastante claro. A atitude crítica deve estar implícita no ato criativo. Esta é outra forte característica da poética do autor, posterior ao conceito de perfeição. O poeta ideal deve conhecer-se a si mesmo com profundidade, seja por sua própria auto-análise, seja pelo reconhecimento dos críticos honestos. Horácio está sugestionado com a idéia de que o poeta não “nasce”, mas “se faz”. Ao mesmo tempo, está convencido de que a poesia fundamenta-se no talento, na sabedoria e na prudência do poeta.

De outro lado, quando Horácio esclarece a importância da auto-consciência do poeta e de sua capacidade de refletir sobre si mesmo, está respondendo à visão platônica do criador. De forma muito crítica, opõe-se à teoria de Platão, a qual fundamenta o “furor poético” do criador, apresentando, no final do texto, o exemplo do artista ou poeta desequilibrado.

II.3) A experiência criativa

Como mencionado acima, o autor refere-se ao artista como um criador que deve ser inimigo da improvisação. O artista só evolui com seu trabalho levado à ação. Para Horácio, o trabalho do poeta não se restringe ao singular momento inicial da criação; ele representa o acúmulo de uma experiência artística entendida como disciplina interior e domínio do ato criativo posterior. O que seria o ato criativo posterior?

Pretende-se mostrar que não basta o ato criativo inicial produzido por aquela primeira inspiração. Esse é apenas o começo, o material primário realizado por um talento natural. O verdadeiro processo de trabalho começa a partir desse momento, e se estende até chegar à obra final. A sua eficácia depende de uma experiência criativa, desenvolvida apenas com disciplina na prática da atividade. Desse modo, o poeta não evolui somente em seu talento natural, mas principalmente, por meio da experiência obtida da prática criativa ao longo dos anos, ou ao longo das obras realizadas.

Horácio é um autor exigente em suas propostas. Questiona a obra de arte como produto final, pois acredita que não é possível chegar a um ponto de culminância. A obra de arte deve estar em constante reformulação e aperfeiçoamento.

Frente a essa argumentação, o autor esclarece dois conceitos. Em primeiro lugar, pode parecer que qualquer um chegaria a ser poeta somente com estudo e trabalho. Contudo, isso não basta; é necessário que o artista sinta aquela “inspiração natural”. Em segundo lugar, por desconfiar das obras acabadas, adverte sobre o perigo de mostrá-las como finalizadas. Parece que Horácio prefere passar os anos corrigindo,

ao invés de expor uma criação. Afirma que quando uma obra é exposta, seu resultado pode ser imodificável.

II.4) O objetivo do poeta

Os fins do poeta podem ser de três tipos: o utilitário, o hedonista, ou uma espécie proveniente da equilibrada mistura entre os dois objetivos anteriores.

A utilidade encontra-se no conteúdo pragmático-filosófico¹¹. Isto pode ser representado na poesia mediante os fatos, os costumes e as coisas autênticas da vida. Aqui, estamos próximos da representação do real.

O prazer, por outro lado, é obtido com a invenção da ficção fantástica, às vezes até absurda, com a irrealidade e a inventiva que a poesia revela. O poeta perfeito combina ambos elementos: utilidade e prazer, a representação da realidade e das fantasias humanas.

II.5) O bom poeta

O bom poeta deve se orientar não só pelos modelos estabelecidos para a criação artística, como também seguir o acervo deixado por mestres e obras predecessoras¹². Deve aprender com outros artistas que no transcurso da história colaboraram com o desenvolvimento da expressão artística e que, com sua poesia, contribuíram para a cultura, permitindo à humanidade atingir um maior grau de civilização. É a partir dessa aprendizagem, que o poeta encontrará e manterá seu estilo próprio e tentará conservar seu nível de qualidade.

O tema eleito deve ser adequado às forças do poeta, pois só assim haverá maior liberdade de expressão e invenção. O perigo está quando o criador inicia um tema que dificilmente conhece ou que não domina com profundidade:

*Vocês, que escrevem, tomem um tema
adequado a suas forças; ponderem longamente
o que seus ombros se recusam a carregar, o
que aguentam. A quem domina o assunto
escolhido não faltará eloquência, nem lúcida*

¹¹Este conceito refere-se, diretamente, a Aristóteles e a Escola Peripatética.

¹²Nesse caso, deve-se seguir os antigos e venerados poetas como Orfeu, Homero, etc...

*ordenação. A força e graça da ordenação, se não me engano, está em dizer logo o autor do poema enunciado o que se deve dizer logo, diferir muita coisa, silenciada por ora, dar preferência a isto, menosprezo àquilo.*¹³

Sendo assim, o bom poeta deve possuir uma preparação filosófica adequada, uma atitude crítica obtida do contato com outras pessoas e de reflexão. Ao mesmo tempo, deve desenvolver sua experiência criativa, equilibrar os objetivos utilitários e prazerosos do artista e, por fim, guiar-se pelos grandes criadores que o precederam, trabalhando com um tema na medida de suas forças.

III) O reconhecimento do público

Horácio procura destacar a importância do poder comunicativo que uma obra, ainda mais a teatral, produz no receptor.

A descrição das reações do público, tanto o riso quanto o choro, direciona-se no sentido de mostrar que uma boa peça, sem essa força de persuasão - de comunicação-, não é efetiva, não atinge seu nível ideal. Essa última prova para a criação poética, só se consegue com a representação e o contato final com o público.

Na Introdução ao livro *Poética Clássica*, Oliveira Brandão faz uma consistente análise:

*Vê-se, pois, que a atitude do poeta prefigura o papel da audiência como fator implícito no poema. O destinatário de certa maneira passa a funcionar como co-produtor da obra no sentido em que sua expectativa determina as exigências estruturais que o poeta deve atender se quiser obter a aprovação do público ...*¹⁴

Conforme Oliveira Brandão, essa comunicação, ou mesmo adesão do receptor com a obra recebida, acontece quando o público faz uma associação do código da peça com os acontecimentos de sua experiência cotidiana.

¹³ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO, In: op. cit, p.56.

¹⁴Idem, ibidem, Introdução, p. 9.

Digamos que na poética de Horácio, a importância do público como “co-produtor da obra”¹⁵ é bastante relevante. As expectativas culturais que um agrupamento social mostram, são importantes para o poeta e sua criação; é um fator, um código, que o artista deve assimilar efetivamente para seu trabalho artístico, especialmente o dramático.

Além disso, Horácio argumenta que a resposta final do público é um componente considerável para a avaliação do grau de desenvolvimento da obra. Logicamente, esse raciocínio implica em alguns questionamentos:

- a) a criação artística deverá se submeter às expectativas de uma audiência?;
- b) e se o nível cultural do público não tiver o desenvolvimento esperado?;
- c) a que público estamos nos dirigindo?

A generalização de conceitos como o de “público” é realmente perigosa. Mesmo não os esclarecendo, Horácio não incorre em sua própria armadilha, pois critica o perigo de uma espécie de populismo teatral em que incorreu o público romano. Questiona o descuidado nível cultural do receptor latino, em comparação ao preparado público grego devido ao trabalho dos artistas daquela época. Nesse sentido, idealiza um melhor público que permaneceu perdido no passado.

Os próximos conceitos abordados, tratam de idéias que são necessárias para clarificar o desenvolvimento da teoria dramática. Inserindo-se nessa discussão, percebe-se que esses conceitos não foram tratados especificamente ou independentemente. Conceitos como os de fábula ou personagem serão tratados no interior de outro conceito mais amplo: “a unidade da obra”.

Mesmo assim, opta-se pela abordagem independente, visando um aprofundamento.

IV) A unidade da estrutura

A estrutura, em geral, é o efetivo uso dos diferentes componentes que integram a obra de arte. No caso da criação dramática, os elementos têm a ver com o uso da palavra, da fábula, da ação, das personagens, etc...

Horácio percebe que sempre existe uma razão interna que constrói e dirige a composição da obra. Ele entende esta unidade como fruto da eficiente ordem dos elementos. Por conseguinte, isso implica uma efetiva seleção dos componentes a

¹⁵Aqui, é importante salientar o resgate do termo “co-produtor”.

serem utilizados. A arte consiste não só na escolha dos elementos adequados, mas também em saber combiná-los de maneira criativa e inovadora. Só dessa maneira se conseguirá aquele efeito totalizante, artisticamente belo e eficaz.

IV.1) A ordem e a unidade

Para Horácio, a ordem e a unidade são fatores estruturantes, de grande importância para poder considerar uma obra como realmente acabada.

As partes independentes de sua composição podem ser de artística qualidade. Porém, somente no momento em que esses diferentes elementos combinam-se que conseguimos saber se uma obra já está finalizada e se atingiu realmente um bom nível.

A obra de arte precisa ser composta por partes que tenham uma coerência, uma vez que estão basicamente ligadas às leis de unidade temática e à procura harmônica de seus elementos. Para isto, é necessário evitar as falhas de dois tipos de extremos: ou ser breve demais, ou inutilmente extenso, caindo na afetação e no artificialismo.

IV.2) A divisão da peça

O autor discorre sobre a quantidade de partes em que uma peça deve ser dividida. Para ele, uma obra teatral para ser eficiente, deve distribuir a ação em cinco atos. Seja qual for o tempo de duração de uma jornada de representação, esperava-se que o texto dramático apresentasse esta divisão. Essa era a média, o equilíbrio esperado de um bom texto teatral.

IV.3) O trabalho com a palavra

O trabalho com a palavra é um aspecto de elevada importância na poética horaciana.

O autor não só menciona a utilização do signo dentro da estrutura textual dramática, como discorre sobre a função que a renovação da palavra possui na literatura e por meio da criação poética.

Além de nos convidar a criar o belo por meio de uma engenhosa combinação de palavras, Horácio nos incita à criação de novos termos, isto é, propõe uma renovação praticamente lingüística. Não basta utilizar inventivamente a linguagem, é necessário transformá-la, renová-la.

Horácio nos esclarece que essa busca está relacionada à forma e à estética literária. A forma (ou o modo como um discurso é estruturado) deve ser delicada e prudente. As palavras conhecidas podem obter um novo valor, quando combinadas a

outras de maneira pouco freqüente. Esses novos vocábulos, pela sua utilização, criarão expressões e estilos diferentes que farão parecer velha a anterior geração de termos. Horácio exemplifica belamente este conceito mediante uma metáfora. Para ele, o processo de transformação da linguagem é algo tão natural quanto as mudanças de estações do ano, tal como o vento do outono leva as folhas secas, a primavera permite que outras folhas nasçam.

V) A verossimilhança

Antes de apresentar o tratamento dado por Horácio ao conceito de verossimilhança, é necessário dar uma definição básica e esclarecedora para um melhor acompanhamento da argumentação.

Segundo Patrice Pavis:

En la dramaturgia clásica, la verosimilitud es lo que, en las acciones, los caracteres, la representación, le parece verdadero al público. Se trata, pues, de un concepto vinculado a la recepción del espectador, una fábula y motivaciones que producirán el efecto y la ilusión de verdad.¹⁶

A verossimilhança está relacionada à capacidade que pode ter uma peça de ser acreditável e aceitável pelo público. Este conceito varia muito dependendo da época artística em que é interpretado. No caso de Horácio, a leitura do conceito está baseada na definição original aristotélica, segundo a qual a verossimilhança é atingida quando a arte consegue imitar a natureza, interpretando-a o mais proximamente possível.

V.1) A presentificação e a narratividade

Esses conceitos referem-se à maneira como uma ação é apresentada: as ações ou são representadas diretamente no palco, ou são relatadas por uma testemunha.

A “presentificação” é quando a ação é representada pelos protagonistas diretamente no presente imediato da cena. Para Horácio, este elemento é de

¹⁶PAVIS, Patrice, *Diccionario del teatro*, Paidós Comunicación, Barcelona, España, 1990, p.534.

fundamental importância, já que nele se fundamenta sua teoria da verossimilhança. Sendo assim, o caráter visual dos fatos confere maior credibilidade, pois os situa mais próximos da realidade, provocando no espectador uma participação efetiva. Um fato apresentado à vista do espectador compromete mais do que aquele que é ouvido. Este conceito encontra-se anteriormente em Aristóteles, e Horácio apenas o aprofunda e o reafirma.

A “narratividade”, pelo contrário, é quando a ação não é representada diretamente por seus protagonistas e, geralmente, refere-se a um tempo situado no passado. Os fatos são narrados ao ouvido do público.

Frente a esses dois conceitos, Horácio deixa claro que para a maior eficiência da verossimilhança em uma peça, deve-se utilizar a “presentificação” dos fatos. Desse modo, o efeito de presentificação é preferível ao efeito de narratividade, por ser mais convincente. Mesmo assim, essa preferência não é exposta como regra imutável. Aliás, propõe-se a combinação de ambas opções em favor de uma verossimilhança efetiva. Isso significa que, na maioria das vezes, a presentificação ajuda a uma melhor verossimilhança, mas há exceções, pois há momentos que essa presentificação a traí.

Há ações que apresentam um desenvolvimento natural, outras porém, não devem se mostrar perante os olhos dos espectadores, ou porque são muito desagradáveis, ou porque são inacreditáveis quando representadas. Quando a ação não auxilia na credibilidade dos acontecimentos, é preciso introduzir a “narratividade” em favor da verossimilhança, mostrando assim, que este elemento é relevante, mesmo sendo usado em segunda opção.

V.2) A “mimese”

Como citamos anteriormente, Horácio estende o conceito aristotélico de verossimilhança no que diz respeito à credibilidade de uma obra pela sua capacidade de “mimese”, ou seja, pelo modo como essa obra consegue imitar ou refletir a natureza.

A capacidade de “mimese” desenvolvida em uma obra (com relação a um determinado objeto da natureza), é diretamente proporcional a efetividade de sua verossimilhança. No caso da arte cênica, a representação não se faz com homens estáticos, e sim com homens em ação. Vê-se então, que com a “mimese”, há uma grande semelhança entre natureza e arte, uma vez que a arte representa o mundo natural. Nesse sentido, a poesia e a tragédia são gêneros de “mimese”, porém limitada a pessoas e ações que devem ser semelhantes ao universo sensível e inteligível.

VI) Unidade de gênero

Horácio é rigoroso no que se refere a unidade de gênero. Para ele, cada um deles tem um conjunto diferenciado de regras e características estabelecidas e, de maneira alguma, essas regras misturam-se.

Dessa forma, uma boa peça deve cumprir os requisitos necessários para o gênero dramático escolhido, sem lugar à ambigüidades. Isso significa dizer, que no meio de uma tragédia não pode haver uma cena de comédia. Do mesmo modo, não é possível a passagem repentina de uma comédia a uma tragédia. Como o autor sugere, devemos dar um tratamento adequado ao tema proposto pelo estilo:

A um tema cômico repugna ser desenvolvido em versos trágicos; doutro lado, o Jantar de Tiestes indigna-se de ser contado em composições caseiras, dignas, por assim dizer, do soco. Guarde cada gênero o lugar que lhe coube e lhe assenta¹⁷.

Horácio discute a prática de cada gênero. Nesse aspecto, suas idéias novamente baseiam-se nos conceitos estabelecidos por Aristóteles. Apresentando três tipos de gêneros dramáticos¹⁸, trata a utilização da versificação em cada caso, mostrando o modo como cada um deles pode ser aperfeiçoado e a importância artística que possuem.

No que tange às normas debatidas por Horácio, verifica-se uma prioridade dada a tragédia e, em menor medida, a comédia.

Deve-se esclarecer o conceito de “drama satírico” que, na época, era representado geralmente depois da tragédia. Segundo Horácio, tal conceito é uma espécie de tragédia jocosa que não chega a incidir no estilo da comédia. A sua linguagem é intermediária, mesmo sendo divertida, apresenta certa solenidade, já que seus personagens são heróis ou deuses e, como tais, não podem ser apresentados de maneira inferior ao que são.

¹⁷ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO, In: op. cit, p.57.

¹⁸Os três gêneros dramáticos são: tragédia, comédia e o drama satírico, meio termo entre os dois anteriores.

Vemos que no interior da estrita exigência de respeito a cada unidade de gênero, Horácio consegue certa flexibilidade, pois cria um gênero intermediário com regras determinadas. Talvez a pretensão do autor seja, ao impor a unidade de gênero, preservar uma linear e coerente construção de personagens¹⁹, juntamente com um estável tom temático.

Finalmente, Horácio acrescenta que foram os gregos que dominaram mais eficientemente o gênero, inclusive foram os que os inventaram e aperfeiçoaram. Nesse sentido, critica a duvidosa eficiência da imitação latina, dizendo que falta-lhes elaboração, paciência e até mesmo arte. Faz, desse modo, um pedido aos seus contemporâneos, para que melhorem o trabalho realizado, voltando-se aos mestres gregos.

VII) A personagem

Horácio não aborda, especificamente, o conceito de personagem; este tema é somente uma parte acessória em sua argumentação sobre a estrutura.

Seguindo os objetivos da pesquisa, tem-se procurado reunir as diferentes idéias espalhadas nessa poética, com a intenção de descobrir como funciona o conceito de personagem. Por esse meio, tenta-se salientar um conceito bastante diluído no texto.

Horácio esclarece a grande importância que tem a tradição histórica na criação dramática. A tradição tem dado personagens lendários mediante sua história, estabelecendo tipos. Segundo a poética, temos que nos submeter a esses modelos, seguindo o costume deixado por autores anteriores. Quando pretende-se apresentar personagens que fujam dos modelos estabelecidos, ou que não tenham um referente na história (isto é, que realmente não tenham existido), no mínimo devem cumprir a regra básica de serem “coerentes” durante todo o desenvolvimento da ação.

Com o termo coerência, na verdade o que se pede é que a personagem mantenha uma estrutura contínua, uma linha de comportamento que, permanentemente, caracterize a personagem, de tal forma, que no final esta tenha o mesmo caráter que foi apresentado no começo da peça.

¹⁹As as personagens não podem ser tratadas do mesmo modo na tragédia e na comédia.

VII.1) Características principais

Segundo as indicações de Horácio em sua poética, uma personagem eficientemente construída deve cumprir certas regras estabelecidas:

VII.1.1) A idade da personagem

É regra na poesia dramática mostrar as personagens com as mudanças que se produzem nelas mesmas ao longo dos anos, ou então, mostrar a personagem tendo em conta as características próprias de sua idade. A criança, o adolescente ou o homem maduro possuem uma estrutura de comportamento. Por conseguinte:

Cumpre observar os hábitos de cada idade, dar a caracteres e anos mudáveis o aspecto que lhes convém.(...) Não se atribua a um jovem o quinhão da velhice, nem a um menino o de um adulto; a personagem manterá sempre o feitio próprio e conveniente a cada quadra da vida.²⁰

VII.1.2) A linha de comportamento

A linha de comportamento relaciona-se com o conceito de “coerência” explicado anteriormente. A personagem deve manter uma linha de temperamento, uma lógica de comportamento típica do começo ao fim da peça:

Deve-se seguir a tradição, ou criar caracteres coerentes consigo. Se o escritor reedita o celebrado Aquiles que este seja estrênuo, irascível, inexorável, impetuoso (...) Medéia será feroz e indomável; Ino, chorosa; Ixión, pérfido; Io, erradia; Orestes, sorumbático...²¹

²⁰ ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO, In: op. cit, p.59-60.

²¹ Idem, ibidem, p.58-59.

VII.1.3) A ética e a personagem

Deve-se mostrar, fundamentalmente, a moral da personagem. Desse modo, a personagem deve representar a ética compartilhada pelos homens de uma determinada cultura.

É por isso que os deuses, os heróis e os homens ilustres não podem ter um tratamento vulgar ou comum.

VII.1.4) A verossimilhança

A intervenção de um Deus nunca deve facilitar a credibilidade de uma ação e, menos ainda, resolver o desfecho da peça, já que o texto perde a verossimilhança.

VII.1.5) Quantidade de personagens

Deve-se tentar manter não mais que três atores em cena. Com isso, o diálogo deve ser feito, no máximo, entre três personagens.

VII.2) O coro

Para um melhor entendimento da argumentação horaciana, é preciso uma prévia definição. Conforme a explicação desenvolvida por Patrice Pavis:

[...] Desde el teatro griego, el coro es un grupo homogéneo de bailarines, cantantes y recitador que toman colectivamente la palabra para comentar la acción a la cual están diversamente integrados.

El coro, en su forma más general, se compone de fuerzas (actantes) no individualizadas y a menudo abstractas,

*representando intereses morales o políticos
superiores ...*²²

Horácio, em sua poética, sublinha que a função do coro está determinada pela ação na peça. Seus cantos e falas não devem ser simples entreatos ou intervalos desligados dos acontecimentos em cena. O autor salienta que esse coro deve ser representante da piedade e da moderação.

Em geral, são essas as linhas argumentativas pelas quais Horácio propõe a efetiva criação e participação de uma personagem na construção da peça. É necessário olhar esses conceitos à luz da filosofia latina da época.

VIII) A ação

A poética horaciana não entra em maiores definições sobre o que se entende por ação; basicamente, especifica sua função na estrutura.

O autor, da mesma maneira que Aristóteles, acredita que a ação é o elemento mais importante da fábula ou da história, portanto, da tragédia. Uma fábula ou história é construída por meio de uma engrenagem de ações. Dessa forma, uma ação forte ou sugestiva, permite compor uma fábula de interesse, sendo a eficácia de uma fábula a base da tragédia de qualidade.

Com isso, sublinha-se a ação como essência da tragédia. Os fatos representados, imitados pela fábula, são o fim da tragédia. A representação de ações é o objetivo da poética dramática e é neste ponto, conseqüentemente, que encontraremos a sua beleza.

Foi mediante essa poética que Horácio tentou discutir e analisar o que era esperado em uma boa peça e, do mesmo modo, qual era o caminho possível para conseguir sua criação.

A análise apresentada pretende esclarecer alguns conceitos, mostrando de que maneira funcionam para o autor, além de ser uma tentativa de exemplificar como era percebida a teoria dramática nessa época.

²²PAVIS, Patrice, In: op. cit, p.100-101.

B) “TRATADO DO SUBLIME”

de Longino.

(...) a natureza não considerou o homem um animal humilde e mesquinho, mas, como se nos convocasse para uma grande panegíria, trouxe-nos para a vida e para o universo a fim de sermos espectadores de tudo que ela é e competidores em extremo denodados, desde logo implantou em nossa alma um invencível amor a tudo que é eternamente grandioso e, em confronto conosco, mais divino.

Longino²³

²³ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO, In: op. cit, Cap. XXXV, 2, p. 104.

Durante muito tempo, discutiu-se a autoria e a época em que foi escrito o *Tratado do Sublime*. Ignora-se o nome do autor e a exata data da obra. Quanto a data de composição, estabeleceu-se a primeira metade do século I d.C., e para efeito de pesquisa, o autor foi nomeado como Longino, como Dionísio ou, até mesmo Dionísio Longino. Muitos preferem nomeá-lo simplesmente de Anônimo.

Sabe-se que este trabalho foi escrito em resposta a um tratado anterior de Cecílio de Calácte. Conforme Longino, o tratado de Cecílio foi insuficientemente desenvolvido e erroneamente orientado, uma vez que não abordava os pontos essenciais da criação artística. Cecílio era na época um importante preceptor grego de Augusto e, segundo a sua perspectiva, a correção gramatical e a pureza da linguagem eram as qualidades supremas do discurso. Este autor apoiava a volta às formas tradicionais da língua grega.

Em uma tendência oposta encontrava-se Teodoro de Gádara, para quem a genialidade, o entusiasmo e a paixão superavam a estrita correção e a mediocridade, mesmo com alguns defeitos. É em afinidade a esta última tendência que Longino constrói a sua argumentação.

O Autor

Mesmo aproximando-se mais de Platão do que de Horácio, Longino, no *Tratado do Sublime*, busca um equilíbrio entre os dois autores. A razão não é descartada, é apenas um elemento necessário para manter de forma inata e básica o sublime, mas não é o fator mais importante para a criação. Nesse sentido, há uma defesa rigorosa do arrebatamento artístico, do furor platônico, pois a razão mesmo que necessária, deve ser utilizada de forma moderada para não minar a emoção, aquele arrebatamento próprio da obra. Em contraposição a Longino está Horácio, cuja concepção baseia-se na força da razão. Para Horácio, o furor artístico é somente um elemento inicial que não deve influenciar o posterior processo de disciplina.

Para Longino, a perfeição não é proveniente da disciplina, nem mesmo do domínio de regras artísticas estabelecidas. O essencial da arte e da criação é o furor sublime que todo criador transmite mediante uma obra, seja ela artisticamente perfeita ou não. Assim, pode-se dizer que Horácio resgata a emoção frente à razão na criação artística.

O Texto

Considerado isoladamente, o texto possui certas características que mostram-se problemáticas ao longo de sua análise. A primeira e mais destacada característica é sua incompletude. Além disso, há muitas lacunas e vazios. Uma segunda característica refere-se à ambigüidade com que os temas são tratados. Logicamente, não vamos exigir definições concretas para temas abstratos (a começar pelo “sublime”), mas a utilização de terminologia determinada, a exposição de algumas argumentações e definições, não são suficientemente claras. De outro lado, o tratado não se apresenta com uma orientação artística específica. Poderia ser uma poética abrangente sobre a arte de expressão em geral (literatura, teatro, poesia, retórica, etc...). Porém, no decorrer e no aprofundamento do texto, percebe-se uma linha mais determinada. Não se trata de um tratado direcionado à literatura, muito menos à dramaturgia ou à atividade cênica. O texto enfatiza o discurso proferido, a “atividade retórica” (tanto o discurso escrito

quanto o do discursador). Os argumentos são exemplificados, prioritariamente, pela atividade do orador, ficando em segundo plano o dramaturgo ou ator.

Mesmo tendo em vista a incompletude do texto, suas ambigüidades e sua orientação para a retórica, deve-se destacar sua importância para esta pesquisa. Primeiramente, porque foi uma das poéticas mais valiosas de sua época, em segundo, porque suas idéias são uma influência básica e notável para poder entender o desenvolvimento da teoria dramática.

PRINCIPAIS CONCEITOS

Antes de ingressarmos no desenvolvimento específico das concepções aristotélicas, é importante fazermos um estudo do *Tratado do Sublime*, de Longino.

Longino, primeiramente, observa a criação, para depois descobri-la e entendê-la de uma maneira mais abstrata. É verdade que ainda não se encontram conceitos específicos sobre personagem, fábula, tempo ou espaço, mas percebe-se um caminho profundo pelo qual podemos chegar a essa obra que comunica e transmite o sublime, conceito de difícil definição.

Este tratado nos dá uma percepção mais filosófica. A partir de Aristóteles, é muito difícil escapar dos conceitos por ele estabelecidos e, até mesmo por ele descobertos, o que pode ser percebido pelos estudos teórico-dramatúrgicos, uma vez que raramente fugiram da influência dessa linha.

No *Tratado do Sublime*, temos uma concepção geral e profunda do mistério da criação, ainda sem as estruturas aristotélicas que marcarão o resto da discussão estabelecida.

I) Definição do Sublime

O autor não nos entrega uma definição clara e específica do que é o sublime. Mesmo assim, vale-se de alguns exemplos de obras e de alguns adjetivos para tentar dar uma descrição que permita atingir este conceito. Essa situação é bastante compreensível, uma vez que o “sublime” é um termo bastante abstrato. Aliás, diria-se, brincando com nosso próprio esforço intelectual, que é um termo no qual todos podem chegar intuitivamente, sensivelmente, mas há uma dificuldade em retê-lo, refreá-lo em uma definição teórica.

Por diferentes caminhos, Longino procura encontrar a definição do sublime para poder mostrar sua fundamental importância na arte.

O sublime seria o ponto mais alto, de maior excelência a que chega um discurso ou obra de arte. É um estado de furor, de arrebatamento a que chega o criador em sua obra, podendo ser transmitida a um receptor, o qual alcançará o mesmo estado ao compartilhar essa criação. Os artistas, poetas, escritores que atingiram o sublime, conseguiram a glória e eternidade merecidas.

Para o autor, o sublime é intrínseco à natureza humana. Assim, de forma espontânea, nossa natureza se sente atraída por tudo aquilo que, especialmente na arte, nos leva até esse estado:

É da natureza de nossa alma deixar-se de certo modo empolgar pelo verdadeiro sublime, ascender a uma altura soberba, encher-se de alegria e exaltação, como se ela mesma tivesse criado o que ouviu²⁴.

O autor acrescenta que se uma obra (no caso o discurso na retórica) não conduzir o receptor a sentimentos elevados, mesmo sendo apresentada diversas vezes, não haverá o verdadeiro sublime. Isto porque o sublime provoca sensações, lembranças difíceis de serem esquecidas.

A impressão deixada por uma obra que transmite “sentimentos refinados” é sempre matéria de reflexão, além de marcar a memória. Se a obra não promoveu esse tipo de impressão, se depois de passado o momento foi facilmente esquecida, é porque não conseguiu atingir aquele estado superior pretendido.

Assim, sendo o “sublime” um estado de superioridade a que atinge a obra e integrante da totalidade da natureza humana, é necessário uma efetiva participação na mesma, de criadores e receptores em uma obra. Portanto, o sublime é uma busca substancial de todo ser humano, uma vez que é parte essencial de sua essência.

1.1) A amplificação e o sublime

Segundo o autor, associam-se às qualidades do sublime a chamada amplificação. Porém, tais conceitos são diferentes e não devem ser confundidos.

A amplificação é um estilo, uma técnica, em que as frases acumulam-se umas sobre as outras. As figuras são usadas de maneira numerosa ou grandiloquente. Todavia, não é necessariamente com esta técnica que atinge-se o sublime.

Anônimo denuncia a forma como os “tratadistas” de sua época definiram a amplificação, tratando-a como se fosse o sublime. Segundo eles, a “amplificação” é uma linguagem que confere grandiosidade ao assunto abordado. Anônimo questiona a definição dos tratadistas, mostrando como ambos os conceitos eram usados como se fossem sinônimos, quando definitivamente não se falava da mesma coisa. Não se deve confundir amplificação com sublime, já que amplificação é um artifício literário que somente funciona se interiormente houver o sublime para a sustentar. Se o sublime é um estado de elevação, a amplificação é apenas uma abundância literária. O primeiro

²⁴Idem, ibidem, Cap. VII, 2, p. 76.

pode ser encontrado em um único pensamento, em uma só frase. Contudo, a amplificação geralmente apresenta ampla quantidade de texto escrito, chegando por vezes à redundância. A amplificação é uma acumulação de partes e tópicos ligados ao mesmo assunto, com o objetivo de reforçar um tema ou argumento. Pode-se dizer que a diferença entre ambos os conceitos consiste em que enquanto o sublime nos leva até à qualidade, a amplificação nos leva à quantidade. Além disso, a arte em um estado superior não depende de um artifício técnico tão simples como o da amplificação.

Assim, mesmo não se detendo em uma concreta e estrita definição do sublime, o autor deixa assentada a relação deste conceito com o da natureza, pois segundo ele, a natureza nos criou para perseguir o divino, aquilo que apresenta-se como grandioso, como superior a nós mesmos. Nesse sentido, o raro sempre termina suscitando admiração.

II) O talento criativo

Longino não acredita que a arte possa dar caminhos à genialidade. Mesmo concebendo o talento como um bem inato (congénito), procura entender “como e porquê” essa genialidade criativa poderia revelar um método - uma arte - capaz de organizar essa natureza.

II.1) O sublime e a natureza

Para o autor, em princípio, tudo se desenvolve por uma questão de natureza, quem sabe até de predestinação.

O talento é um bem inato que uma pessoa possui, é uma dádiva fornecida pela natureza. Porém, essa idéia não se mostra de forma conclusiva. O texto explicita-nos um processo de discussão antes de chegar a uma argumentação definitiva. Longino realmente busca comprovar que esse fenômeno chamado sublime, pode ser sistematizado em nível da razão.

Buscando a existência de um método que permita a reprodução e, também o ensino do sublime, Longino chega ao seguinte questionamento: é possível existir uma técnica artística do sublime? Respondendo a sua própria pergunta, o autor lembra de antigos pensadores (filósofos e teóricos) que afirmaram o sublime como um dom que não podia ser objeto de estudo sistematizado. Compartilhando parcialmente essa posição, Anônimo vê o sublime como um bem inato, mas que necessita de um método para melhor aproveitá-lo.

II.2) O sublime e o método

Sabendo que a liberdade irrestrita, em total descontrolo da energia que origina o sublime nega a própria finalidade da obra, ou seja, de achar os elementos com os quais cria-se a elevação do estilo, Longino critica a falta de uma eficiente orientação metodológica. Para ele, a “natureza” mesmo tendo suas “leis próprias nas emoções elevadas”, não costuma ser tão fortuita; não pode ficar tão ao azar, tão a deriva consigo mesma: é preciso um método. Compete ao método saber o que é conveniente. O autor fecha sua argumentação com uma advertência: se o talento fosse deixado a si mesmo, sem preceitos técnicos, abandonado aos seus ímpetos, o gênio correria o risco de perder aquilo que sempre teve de sublime. Dessa maneira, estabelece a devida importância da sistematização:

Pois bem, uma vez que a primeira das faculdades, quero dizer, o dom inato da grandeza, desempenha o papel mais eficiente entre todas, também aqui, embora seja antes um dom do que uma aquisição, é mister educar as almas, quanto possível, para a grandeza e, por assim dizer, torná-las prenes sempre de arrebatamento.²⁵

Por conseguinte, Longino preocupa-se em mostrar a importância da existência de uma técnica para o sublime. Porém, com uma segunda advertência: é perigoso reduzir o talento criativo às regras técnicas. Assim, volta a sua argumentação original, de que a genialidade é inata, não sendo possível adquiri-la mediante o ensino. As obras reduzidas às regras de arte, deterioram-se, perdem a sua transcendência.

O autor parece aqui ficar entre duas vertentes. De um lado, seus argumentos fundamentam-se prioritariamente em Platão, para quem o furor do artista é imprescindível e o talento inato a base. Mas isto não significa que ele rejeita a razão. Longino vê a razão como necessária para organizar esse talento básico, para mantê-lo sem que nunca se perca. Aceita a importância da razão, mas discute, não acredita que o talento de criar sublimemente possa ser seu resultado. Para Longino, um dom dessa natureza não pode se estruturar em regras de arte.

Percebe-se assim, que mesmo estando entre Horácio e Platão, o autor mostra uma maior proximidade com a concepção platônica.

²⁵Idem, ibidem, Cap. IX, 1, p. 78.

Este anônimo autor não concorda com a excessiva preocupação horaciana pela forma, pela gramática e pela escrita. Além disso, seu caminho de busca do sublime difere daquele estabelecido por Horácio na busca da perfeição. Não interessa a perfeição da técnica artística, porque não é nela que encontra-se o sublime. O encontro deste estado na arte é imprescindível. Uma criação mesmo que imperfeita, merece ser considerada uma obra de desenvolvimento superior, quando eleva quem a recebe com sentimentos elevados. Vemos assim, que enquanto em Horácio o talento está submetido à razão, em Longino é a razão que está submetida ao talento.

Para Longino, a perfeição é um equilíbrio entre a técnica e o talento, entre a arte e a natureza. A razão freia o talento desbocado, mas sem tirar seu ímpeto e seu arrebatamento criativo.

III) O criador

Nesse item, procura-se definir o que Longino considera um bom criador. Não se pode falar em bom poeta, pois o texto ou refere-se ao artista em geral, ou dá prioridade ao orador na arte retórica.

III.1) O criador, o semi-deus

Segundo o autor, os criadores que chegam ao sublime, aqueles que são abençoados com esse dom da natureza, são considerados acima dos seres comuns. Quando a genialidade literária atinge esse nível, embora longe de ser impecável, situa o artista acima da condição de simples mortal. Diferentes características podem denunciar a sua condição humana, mas o sublime os transpõe a uma magnitude quase divina.

Um criador que domina sua arte com correção, pode ser impecável, mas não precisamente genial. De outro lado, aqueles que criaram expressões que atingem o sublime, podem não manter um tom uniforme, mas sabe-se que suas criações são fruto da genialidade. Mesmo assim, é importante estabelecer a importância da arte, como técnica artística, para o criador.

A arte auxilia a natureza e, possivelmente com a aliança de ambas, o artista aproxima-se da perfeição.

III.2) O elitismo

Como foi mencionado acima, o autor, na maior parte do texto, exemplifica seus argumentos tomando o caso do orador como artista. Nesse sentido, diz que o orador não pode ter sentimentos rasteiros ou ignóbeis. É necessário saber onde nasce o elevado no criador. O artista que atinge esse estado possui a suficiente grandeza de

alma que o leva a desprezar os bens materiais. Mas Anônimo deixa claro, que aquele desprendimento não se aplica à pessoa que nada possui. Este desprendimento que caracteriza a atitude sublime, é de quem, possuindo bens materiais, os despreza. Anônimo, sutilmente, refere-se às pessoas de uma determinada posição social ou econômica.

De outro lado, o autor cita que pessoas que tiveram durante toda vida pensamentos e ocupações servis não produzem algo realmente admirável, merecedor de imortalidade ou grandeza. É preciso um homem de pensamentos graves.

Este autor direciona-se a importância da preparação filosófica, mas, obviamente, não acredita que essa preparação possa ser atingida por alguém de condição simples, ou dedicada a trabalhos básicos. A questão ideológica está presente e, aliás, está influenciada pela filosofia da época. Quer dizer, mantém-se uma concepção elitista (aristocrática) no que se tange à condição inicial do criador. Segundo o autor, das pessoas que possuem o dom natural, só aquelas pertencentes a uma elite terão condições de desenvolver esse talento.

III.3) O perigo da correção para o criador

Anônimo não faz nenhuma referência à poética de Horácio. Mesmo assim, não se pode deixar de constatar as diferenças e, até as oposições que possui com relação a esse texto.

No que diz respeito à exigência de perfeição horaciana, Anônimo é praticamente sua antítese. Ele esclarece que sua crítica não está voltada para a excessiva correção na arte, por condescendência com o erro, ou por falta de rigorosidade, mas trata-se de uma crítica que busca mostrar como o artista, ao se preocupar em evitar o erro, desvia sua atenção daquilo que realmente deveria-lhe interessar: a expressão da grandeza.

O perigo da correção para o criador consiste na excessiva preocupação com a perfeição formal de sua obra, que acaba com a especial interioridade, com aquilo que tem de sublime. Além do que, inevitavelmente, fica submetido às regras da arte, sem transcendê-las ou renová-las.

IV) Vícios literários

O autor menciona que o criador, na busca pela evolução, na tentativa de atingir a grandeza, perde o senso de equilíbrio na tentativa de chegar ao sublime. É nesse ponto que começam a aparecer os vícios literários. O que são, no início, certos

equivocos, terminam na constante repetição de erros, que tornam-se amalgamados, malogrando o estilo até então atingido pelo artista. Esses vícios aparecem de diversas maneiras e sob diferentes características. Anônimo cita três tipos usuais de vícios percebidos na criação literária: o estilo afetado (o empolamento), o estilo frio e o patético inoportuno.

Para Anônimo, esses vícios são, por assim dizer, qualidades frustradas, por irem além ou ficarem aquém do sublime.

Cabe-nos dizer então, o que seriam esses vícios usuais.

IV.1) O empolamento

Anônimo adverte que o empolamento ou afetação é um dos vícios mais difíceis de serem evitados. Os criadores, ambicionando a grandeza e tentando evitar a franqueza ou aridez de um texto, deslizam no empolamento. Recorrem ao uso excessivo de imagens, de figuras desnecessárias e de grande quantidade de palavras estranhas ou amaneiradas, entre outros exemplos. O equívoco consiste em que muitos acham que (a procura do sublime) justifica-os, mas terminam criando um texto ou discurso carregado e cansativo, que de maneira alguma apresenta algum tipo de grandeza.

IV.2) A frieza

Se o empolamento aspira ultrapassar o sublime, a puerilidade constitui a atitude oposta. O criador toma um grande cuidado para não cair no exagero. Desse modo, acaba criando um texto rasteiro, tacaño de idéias. O excesso de preocupação pela economia literária torna-se um defeito, segundo o autor. O que resta é uma mentalidade escolar, que pelo exagero de correção, leva à frieza.

IV.3) O patético inoportuno

O patético inoportuno refere-se ao texto que contém uma emoção vazia, ou estilo desmedido em que se requer medida. A descrição desse ponto, no texto, é pequena e ambígua. Trata-se da questão de se saber quanto empregar de emoção ou dramaticidade em um determinado texto. O artista então, deve ter sensibilidade suficiente para identificar o momento certo para a introdução do patético.

Todo criador busca sempre, além da grandeza do sublime, a novidade, o diferente, o inovador. Mediante esse pressuposto, o autor mostra como virtudes e vícios costumam ter uma mesma origem. O refinamento do estilo, os termos elevados, podem produzir um bom resultado literário ou artístico. Porém, esclarece o autor, esse esforço pode ser fonte de êxito e, por outro lado, mesmo de malogro.

Por isso, tenta-se expor os problemas que, usualmente, aparecem na criação, para entendermos de que modo poderíamos evitar os vícios que contaminam o sublime.

V) Fontes do Sublime

Uma vez realizada a advertência sobre os possíveis erros que ocorrem na criação, passa-se para a definição das fontes em que o sublime pode ser encontrado e nutrido. Podemos dizer que há cinco fontes do sublime: pensamentos sublimes, emoção inspirada, moldagem de figuras, nobreza de expressão e composição. O pressuposto básico para a existência dessas fontes é o dom da palavra²⁶.

As duas primeiras fontes, relacionadas com pensamentos e sentimentos, são elementos interiores, isto é, dizem respeito ao aspecto psíquico ou espiritual. Esses elementos estão diretamente ligados às disposições inatas do artista, ou do ser humano. Geralmente, influem na qualidade do conteúdo da obra escrita pelo autor.

As três últimas fontes são elementos ditos exteriores, ou seja, fazem parte da materialidade da criação artística. No caso da arte escrita ou retórica, há uma vinculação com a natureza lingüística do criador e, em geral, esses elementos unem-se ao produto da arte (no sentido do uso técnico em forma original ou desenvolvida). Frequentemente, influem em maior número na qualidade da forma. Apesar das diferenças, esses dois grupos complementam-se, o que pode ser percebido com clareza quando Longino diz que no discurso o pensamento e a linguagem se implicam.

Finalmente, pode-se afirmar que esta complementaridade entre sentimento e expressão reflete a realidade artística: a fusão entre natureza e arte, entre talento e razão.

V.1) Pensamentos sublimes

A primeira e mais forte fonte é aquela em que o criador consegue alcançar pensamentos sublimes. Portanto, quando as obras criadas conseguem suscitar a grandeza do pensamento e possuem a capacidade de transmitir profundidade filosófica que supõe-se o criador alimentar.

V.2) Emoção inspirada

A segunda fonte fala da importância da emoção veemente e inspirada ou, em outras palavras, do arrebatamento, a faculdade de transmitir com a obra de arte a emotividade que o criador carrega. O artista tem a essencial capacidade de inspirar-se, possui necessidade de criar, de comunicar todo o sentimento que o determina, que o tinge.

²⁶Imagina-se que há uma referência tanto à literatura quanto à retórica.

Porém, as obras criadas conseguem suscitar, se não os mesmos, algum tipo de sentimento, de comoção que perturba o receptor, que o deixa com uma complexa inquietação.

Essas duas primeiras fontes tem a ver com as qualidades básicas, inatas do ser humano. Já as três seguintes podem ser desenvolvidas por meio da prática.

V.3) A moldagem de figuras

O autor argumenta que o estudo das figuras, quando empregadas de maneira devida, é parte importante do sublime. Com o uso adequado destas figuras, pode-se levar o espectador ao arrebatamento.

Tal uso pode funcionar em duas ordens. Em uma primeira ordem, na construção do pensamento; em uma segunda, para o uso particular da palavra.

Longino comenta que, quando usadas efetivamente, as imagens são as melhores aliadas do sublime. Surge então a questão: de que modo isso se dá? Às vezes o discurso não é persuasivo, é obviamente manipulador, no sentido de enfatizar sua intenção para convencer (sobretudo, quando o discurso é apenas um simples acúmulo de palavras). A figura, pelo contrário, possui a vantagem de ser sutilmente persuasiva e sem transparecer o que é. As figuras tem a capacidade de vigorar o discurso, dando-lhe maior energia e ímpeto; aliás, o patético é a parte mais importante do sublime, pois reforça a dramaticidade e a profundidade emotiva do discurso.

Vendo o texto, percebemos como a argumentação pode funcionar por meio de alguns exemplos. Um dos exemplos mencionados está relacionado ao uso das hipérboles. O autor esclarece a importância da sutileza no uso desse elemento, uma vez que as melhores hipérboles são aquelas que não deixam parecer que o são.

Por outro lado, temos o uso da metáfora como um elemento contribuidor do sublime. Valendo-se dessa figura, ganham em muito as passagens patéticas ou simplesmente descritivas. Outro artifício é o uso de perguntas e respostas no interior de uma figura. As imagens que mostram algum tipo de questionamento e que, rapidamente, são respondidas pelo orador ou personagem, ganham mais força e vigor. Tais casos exemplificam, no texto, a aplicação do uso das figuras. Contudo, há uma advertência sobre o perigo de usar essa técnica de maneira pouco cuidadosa ou extremada, pois pode-se cair na mediocridade ou no excesso.

V.4) A nobreza de expressão

A nobreza da expressão relaciona-se não somente com a efetiva escolha dos vocábulos, como também com a linguagem figurada e elaborada. Nesse sentido, o autor alude ao perigo de se usar um vocabulário trivial, o que seria um grande deformador do sublime. O vocabulário qualificado como sórdido ou repugnante só deve ser usado em casos de última necessidade. Usar expressões à altura do assunto é imitar a natureza de maneira sensível e efetiva. Por outro lado, a pompa do vocabulário nem sempre é tão vantajosa. O emprego de assuntos de superficial interesse com grandiosa linguagem e um palavreado solene, é igualmente inadequado. É simplesmente outro modo de perder a pretendida nobreza de expressão.

A grandeza expressiva também pode se perder quando o estilo é por demais fechado e fragmentado em palavras de poucas sílabas. O texto apresenta junção, mas com um ritmo disforme. O mesmo acontece quando se tem uma exagerada fragmentação de frases.

De um modo geral, a fragmentação excessiva mutila o pensamento, no entanto, a concisão o leva diretamente ao alvo. É importante perceber que a argumentação do autor aplica-se mais efetivamente ao discurso retórico do que a um diálogo teatral. No caso da dramaturgia, a fragmentação torna o texto, por vezes, mais simbólico, resultando assim, em uma maior força (diferentemente de um longo discurso, ou monólogo); aliás, pode-se conseguir uma síntese, uma interessante concisão. De qualquer forma, deve-se ter cuidado com o excesso de fragmentação.

V.5) A composição

A composição, ou o chamado “arranjo”, é a colocação das palavras em uma determinada ordem que permite uma elevação de estilo. É basicamente aquela harmonia da linguagem que atinge a alma do receptor, ultrapassando a simples impressão visual e auditiva. Com o arranjo combinam-se espécies diferentes de palavras, pensamentos, ações, belezas estéticas, figuras, musicalidades, enfim, uma multiplicidade de elementos. Quando esses elementos estão integrados de maneira precisa, transmite-se ao receptor a emoção já existente no criador, fazendo com que ambos não só alcancem o sublime, como também o compartilhem.

Essas são as definições que encontram-se no texto, para explicar quais as fontes necessárias para nutrir a criação e, com isso, chegar ao estado de grandeza.

VI) Causas do Sublime

Dir-se-ia que as causas do sublime são os caminhos e, mesmo as tentativas para se atingir este estado superior. Pode-se enunciar as seguintes causas: sentimentos elevados, imitação de grandes escritores e a prática da fantasia.

VI.1) Os sentimentos elevados

As emoções são vistas, por Longino, como dotadas de uma veemência especial, um movimento particular, capazes de levar o receptor ao arrebatamento quando aplicadas no momento certo. Este seria, basicamente, o caminho. Mesmo com suas ambigüidades, há uma ampliação das definições, mostrando-as como carregadas de sentido.

Desse modo, só o sublime genuíno, impregnado de uma emoção profunda e verdadeira, é o antídoto que dá à criação literária abundância e ousadia em suas metáforas. Provavelmente, nunca saberemos quando, de fato, uma emoção é verdadeira, quando o sublime, apresentado pelo criador ou pela obra é realmente “genuíno”. Porém, independentemente desta confirmação, a história da arte tem-nos deixado exemplos particulares em que o sublime parece ter sido atingido.

VI.2) A imitação dos grandes criadores

Longino ressalta a importância do momento histórico-artístico no qual o criador encontra-se inserido. Nenhum criador inicia seu trabalho do zero, mas sim passa a fazer parte de um processo. Além disso, o autor, por estar impregnado pela filosofia de sua época, pretende retratar a importância da tradição no momento do ato criativo.

Dentre os caminhos que levam ao sublime, está de maneira destacada a imitação dos grandes prosadores e poetas do passado. Fazendo referências, ao longo do texto às grandes figuras como Homero, Platão, Eurípides, Esquilo, Demóstenes, Tucídides, etc..., Longino argumenta no sentido de mostrar que é graças a imitação desses grandes criadores que acudem até nós essas imagens (digamos “a inspiração”) que erguerão as almas à alturas pouco comuns.

VI.3) O uso da fantasia

O autor refere-se à fantasia como aquela capacidade de pensar ou gerar uma palavra ou uma imagem. Pode-se aplicar melhor o conceito no momento em que o criador está inspirado. Nesse instante, o artista parece estar vendo aquilo que descreve ou que, posteriormente, expressará em sua obra.

A fantasia flui de uma maneira diversa na oratória e na poesia dramática. Na oratória a meta é dar vivacidade ao discurso. No entanto, em ambos os casos, o objetivo é maravilhar, procurando atingir a excitação e o arrebatamento.

A fantasia é intrínseca à natureza humana. É com a imaginação que os seres humanos conseguem identificar sua própria realidade, vê-la de forma mais concentrada, para tentar até mesmo ultrapassá-la. Por isso, a fantasia é um elemento muito importante para que a arte possa atingir o sublime. O artista, ou o criador, é praticamente a pessoa encarregada de representar toda a realidade e a irrealidade que

um grupo cultural ou social deseja ver expressada. A fantasia é uma complexa expressão que comunica (entre criadores e receptores) todo o sentido do real, de abstração de um povo com toda a tradição, os mitos, as utopias, os sonhos, enfim, tudo que ela contém. É claro que o simples uso da imaginação não implica uma criação sublime. Ainda são necessários outros elementos para atingir esse nível. Mas é interessante reconhecer como é um elemento que responde às necessidades básicas do humano. Aqui, percebemos o fundamental papel da arte na cultura.

Basicamente, são essas idéias que podemos resgatar com respeito ao sublime gerado pelos sentimentos elevados, pela imitação de grandes predecessores artísticos, ou pelo efetivo uso da fantasia.

VII) Unidade de Estrutura

Sem se deter tanto quanto Horácio no conceito de unidade de estrutura, Longino continua desenvolvendo-o, apesar de já estar presente em suas discussões sobre as causas e fontes do sublime.

O efetivo interesse da unidade de estrutura de uma obra é um importante elemento do sublime e, pode-se dizer, uma de suas origens. A particular escolha das partes, a maneira como essas partes são reunidas em uma composição, a forma com a qual se apresenta aquele “corpo único” de criação, são causas fundamentais para se atingir a grandeza artística. O autor atrai o receptor pela escolha das idéias utilizadas na obra e, também, pela forma com que estão arranjadas.

Os sinais de uma natureza criadora, de um talento inato, pode atingir muitos apaixonados, segundo o autor. Mas desse grupo, somente alguns mais agudos aproveitam o que é preciso para construir a combinação perfeita que leva uma obra ao sublime.

Voltando ao conceito de imitação dos grandes criadores - uma das causas do sublime-, Longino sublinha que é nos grandes criadores que se encontram os melhores exemplos daquela orgânica estrutura de uma obra. Os grandes escritores do passado depuraram cuidadosamente seu material, empregaram a linguagem segundo a ordem da nobreza, compuseram sem introduzir acréscimos superficiais ou grosseiros.

Nesse texto, Longino apresenta-nos uma máxima relevante: *a beleza das palavras é luz própria do pensamento*. De um lado, o uso da linguagem na estrutura geral é de um valor fundamental. A escolha daqueles vocábulos específicos e magníficos capazes de fascinar aos ouvintes, constitui a máxima preocupação de todo

orador ou escritor. Até o presente momento, a análise encontra-se no terreno da forma. É nesse aspecto que intervém o que Longino chama de “pensamento”; aquela emoção, aquela filosofia que o criador leva. A unidade de estrutura revela-se na maneira como o pensamento e a linguagem se implicam, chegando àquela perfeita conjugação que permite atingir o estado superior de uma obra.

Podemos perceber, por meio desse trecho, as principais idéias do autor sobre a estrutura:

Um dos meios que mais concorrem para a grandiosidade do discurso, como dos corpos, é a conjugação dos membros; qualquer deles, separado de outro, nada tem de notável, mas todos em conjunto formam um organismo perfeito; igualmente, as expressões grandiosas, apartadas umas das outras e dispersas, levam consigo, desconjuntando, o sublime; formadas num só corpo pela associação e, mais, presas pelo vínculo da harmonia, tornam-se sonoras graças ao torneio; dir-se-ia que, nos períodos, a grandiosidade é a soma das cotas-partes do grupo.²⁷

VIII) A influência do receptor

Nessa parte, aborda-se qual a influência do público ou receptor na criação dramaturgica e qual é o conceito que Longino possui desta influência.

VIII.1) O elitismo

Depois de estabelecer que o criador é um ser que “podendo ter” bens materiais, mostra sua grandeza ao desprezá-los, o autor estende esta concepção aos receptores, no sentido de esclarecer que só um círculo de ouvintes preparados ou, potencialmente talentosos, serão capazes de apreciar o sublime. O modelo do receptor ideal é

²⁷ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO, In: op. cit, Cap. XL, 1, p. 109.

caracterizado por algumas qualificações como “sensato”, aquele “que possui grandeza de alma”, entre outras expressões. Nesse caso, a perspectiva elitista não está explicitamente definida como no caso do criador. Mesmo assim, o receptor deve ter um tipo de educação, frequentar determinados círculos de pessoas para que, com elas, possa desenvolver essa sensibilidade e, preferencialmente, não estar submetido a uma atividade vulgar.

Contudo, o autor não visa restringir a obra a um determinado público. Ele acredita que uma obra atinge o sublime quando toca a alma de qualquer pessoa, independente de seu status, de seu preparo ou atividade. Para Longino, todo ser humano tende, naturalmente, à busca da grandeza, mas só alguns têm o talento ou sensibilidade para percebê-la e, inclusive, somente alguns destes privilegiados terão condições de desenvolver o que se chamaria de “talento de percepção”.

De uma forma geral, Longino crê que o público precisa de condições indispensáveis para atingir a grandeza, mas nem todos a alcançam.

VIII.2) O consenso

Um importante ponto na argumentação de Longino, na avaliação do sublime em uma obra, é a influência do consenso, isto é, a aceitação do público geral é um forte ponto de referência para valorizar a grandeza na criação. O autor menciona que consideram-se belas e verdadeiramente sublimes as passagens que agradam sempre a todos, ou quando todos pensam unanimemente a mesma coisa. Quando todas as pessoas, mesmo com as suas diferenças e diversidades (de ocupações, de gostos, de teor de vida, de idade, de idioma, etc...), pensam o mesmo a respeito de uma obra, então essa sentença ou juízo outorga ao objeto admirado uma sólida garantia de qualidade.

Em outras palavras, a aprovação do público é de grande importância para Longino, mesmo que sua preferência seja por um receptor mais refinado. Aliás, o consenso do público é importante para a criação dramaturgica, no sentido de que o criador sabe e conhece quais são as necessidades e inquietações que o público precisa ver representadas. Nesse ponto, é importante a função deste consenso. Porém, com o tempo tem-se perdido certa ingenuidade ou simplicidade a respeito dessa idéia. De um lado, o receptor artístico tem se ampliado de forma bastante complexa. De outro, é um fator de avaliação perigoso, pois por meio da história temos muitos casos de obras que atingiram o sublime, mas que não tiveram reconhecimento nem aceitação em sua época, conseguindo sua valorização só posteriormente. Tendo deixado esclarecido esse questionamento, finalmente deseja-se resgatar novamente o conceito de consenso, para perceber a importância que tinha na perspectiva do autor, aspirando criar aquela obra cuja grandeza possa atingir a alma, a essência de todos.

C) “A POÉTICA”

de Aristóteles (384 - 322 a.C.)

*Aqueles que deparam por meio do espectáculo, em vez do sentimento de temor, apenas monstruoso, nada têm de comum com a tragédia, pois nesta não se deve procurar todo e qualquer prazer, e sim o que lhe é próprio. Como, porém, o poeta deve proporcionar pela imitação o prazer advindo da pena e do temor, é evidente que essas emoções devem ser criadas nos incidentes.*²⁸

Aristóteles

²⁸ ARISTÓTELES, *Poética*, in *A Poética Clássica*, Cap. XIV, p.33.

Após analisarmos Horácio e Longino, passaremos para a análise da *Poética* de Aristóteles. Nesse texto, a teoria dramática encontra um dos seus melhores momentos, não só pela multiplicidade de conceitos envolvidos, como também pela minuciosidade com que foram estudados. Essa obra foi, de certa forma, redescoberta pelos humanistas italianos do Renascimento e, por isso, apresentou profunda influência na discussão literária posterior.

Inevitavelmente, durante uma determinada época houve um enrijecimento de suas concepções, mesmo sendo um texto com irregularidades²⁹.

Aristóteles será o primeiro e, talvez, o mais importante paradigma teórico. Muitas de suas idéias inovadoras foram linhas de conhecimento, marcando o início de um aprofundamento do que, posteriormente, tornou-se a teoria literária e dramática no Ocidente. A análise dessa poética é um caminho que continua sendo aberto até hoje.

É difícil dizer, cronologicamente, se Aristóteles adiantou-se com relação a sua época, ou se simplesmente, não foi superado em seus comentários por posteriores filósofos clássicos. É evidente que as concepções aristotélicas ainda são admitidas como parâmetros, sendo discutidas e interpretadas, seja no sentido de revalorizar suas idéias ou mesmo para opô-las.

A interpretação que se faz do texto aristotélico indica o modo como se reordenam os diferentes conceitos dispersos. Há a dificuldade quanto a distinção das idéias na *Poética*, quando possuem uma estreita conexão entre si. Mas é preciso delimitar estes conhecimentos para esclarecer e facilitar seu entendimento. Tal delimitação não é apenas do pesquisador, mas também é um resumo de diferentes análises realizadas no texto. Estudos posteriores a Aristóteles mostram uma maior demarcação dos conceitos presentes na obra, promovendo a investida em caminhos específicos.

Contraopondo-se a Horácio e Longino, em Aristóteles temos o início de um panorama mais preciso dos elementos que estruturam a composição dramática, como a fábula, a personagem, a ação, etc... Estas concepções caracterizam-se como caminhos que permanecem em contínua discussão.

²⁹Possivelmente, trata-se de um produto de anotações de um de seus alunos.

Dados Biográficos

Aristóteles nasceu em 384 a.C., em Estagira, colônia de Calcídica de Trácia. Seu pai, Nicômano, era um médico de Amintas II, rei de Macedônia. Aos 17 anos, chega a Atenas com o objetivo de concluir seus estudos. Ao tomar contato com Platão, torna-se seu discípulo, o que dura mais de vinte anos. Após a morte de seu mestre, 348 a.C., muda-se para Mitilene, ilha de Lesbos. Nessa época, realiza suas primeiras pesquisas sobre zoologia e biologia. Em 342 a.C., inicia a educação de Alexandre, herdeiro do rei da Macedônia. Volta a Atenas, em 334 a.C., e no ginásio “Liceu” forma sua própria escola denominada “Perípatos”, motivo pelo qual seus discípulos eram nomeados de “peripatéticos”. Com a morte de Alexandre, em 323 a.C., Aristóteles deixa a Teofrasto a direção da escola “Perípatos”, retornando a sua terra natal, falecendo pouco depois, em 322 a.C., devido a uma doença no aparelho digestivo.

O texto

A *Poética* de Aristóteles é um dos poucos textos teórico-dramatúrgicos que busca, realmente, desvendar “o ser” do poético por meio da pesquisa a procura do que se manifesta como primário e essencial na poesia dramática. É por isso, que se tem a descoberta de conceitos fundamentais até então não vistos com suficiente precisão. Conceitos que aliás, constituem o fundamento em que a Modernidade apoiará o desenvolvimento teórico da arte literária em geral.

O texto parece ter sido composto na segunda estada de Aristóteles em Atenas (334 - 323 a.C.), e, provavelmente, foi redigido antes da *Retórica*. Apesar dessa anterioridade, a *Poética* foi pouco difundida logo após a sua elaboração, motivo pelo qual caiu rapidamente em esquecimento. Acredita-se que nem mesmo Horácio chegou a conhecê-la em sua forma original e completa. O que se tem são apenas comentários confusos provenientes de críticos e gramáticos da época. Quase desconhecida na Idade Média, sua influência nesse momento é praticamente nula. A trajetória de sua importância começa efetivamente no século XVI, e somente em 1498 surge a primeira publicação latina sobre o original grego cuja impressão aparece em 1503. Percebe-se assim, o quanto as teorias de Aristóteles, no que se refere à poética e à arte em geral, estão vinculadas à Modernidade.

Aristóteles marca o início de uma nova etapa, tanto na História da Arte, quanto na Teoria Dramatúrgica. Historicamente, este autor é de fundamental importância para a época moderna, pois é a partir dele que os conceitos começam a tomar uma forma mais definida, até mesmo quando as discussões assumem contornos cada vez

mais determinados. Na Antigüidade, época de criação do texto, a *Poética* de Aristóteles não teve a mesma repercussão que as poéticas de Horácio ou Longino (Anônimo). Todavia, desde o momento de sua publicação, no século XVI, o texto deixa uma singular influência à posterioridade, o que não conseguiu em etapas anteriores.

Além disso, justifica-se a ordem de análise³⁰ das poéticas com as seguintes argumentações:

1º) a real ordem cronológica dos textos não corresponde à cronológica importância histórica que tiveram em sua época;

2º) no que diz respeito à teoria dramática, Aristóteles é o pioneiro nessa área, o que possibilita dizer que ele “abre as portas” da Modernidade. É somente a partir desse autor, que os teóricos, seja por oposição ou concordância, mostram uma evolução em seus conceitos.

Por estas razões, apresenta-se Aristóteles como o primeiro paradigma conceitual, como ponto inicial com o qual pode-se entender o posterior desenvolvimento da teoria dramática na Modernidade.

A poética aristotélica, como a maioria das poéticas, expressa impressões deixadas por importantes tragédias gregas na mente, no intelecto e na perspectiva ideológica do filósofo. Por meio de tais tragédias, Aristóteles apodera-se de diferentes autores como paradigmas a serem seguidos. Desse modo, Sófocles e Eurípedes são os dois autores dignos de inspiração. Sófocles (496-406 a.C.) foi um importante escritor grego, caracterizou-se por discutir constantemente a relação entre os seres humanos e os deuses. Sua tragédia “Édipo Rei” é uma das mais relevantes da literatura antiga e, por outro lado, o principal modelo dramático ao qual se refere Aristóteles. Já Eurípedes (485 - 406 a.C.) é um autor de tragédias gregas, que apesar de servir de modelo, mostra-se de maneira mais polêmica.

Mesmo tendo Sófocles e Eurípedes como os grandes modelos, Aristóteles vê Homero (700 a.C.) como paradigma ideal. Suas obras, “Ilíada” e “Odisséia”, são considerados os maiores poemas épicos da Grécia Antiga e, mesmo quando se refere à poesia épica, Aristóteles usa suas obras como modelo literário geral.

³⁰O percurso estabelecido pelos autores é: Horácio, Anônimo e Aristóteles.

O Estado do texto

Diferentemente da *Retórica*, a *Poética* chegou até nossos dias de forma bastante deteriorada, apresentando-se como um texto incompleto e fragmentado. Por conseguinte, encontram-se muitas lacunas e incoerências, fazendo com que diferentes teóricos e filólogos buscassem o seu esclarecimento. Possivelmente, o que se tem hoje, é o primeiro livro de uma obra mais ampla. O segundo livro que, provavelmente, tratava-se de uma comédia, perdeu-se.

Parece que a *Poética* é um texto destinado a um curso que seria ministrado na própria escola dirigida pelo filósofo. Inclusive, tem-se a impressão de que o texto mudou conforme o resultado das lições, não possuindo a forma de um texto destinado à publicação, uma vez que as anotações conservam as características de uma exposição oral.

Portanto, a *Poética* parece ser uma reprodução posterior de lições dadas por Aristóteles, até mesmo porque a transcrição de tais aulas está em forma de confusos resumos, a maneira de rascunhos feitos por estudantes.

As principais fontes

Com o Renascimento, a *Poética* inicia uma fase de êxito na história. O texto, que nunca parou de ser traduzido e reinterpretado desde de 1498, atinge no século XIX uma grande produção, quando é reconhecido o valor de um manuscrito do século X ou XI, chamado de “Parisinus 1741”.

As principais fontes da *Poética* são duas: o “Parisinus 1741” e o “Riccardianus 46”. Esta última fonte parece ser uma versão árabe, uma cópia literal e mecânica do texto, que devido a essa literalidade permitiu uma maior aproximação do original em grego antigo.

Arte e Moral

Nas criações gregas não há uma separação entre a arte poética e a arte moral. Não se tem uma técnica do poético independente de uma técnica da moral. As regras de criação de uma, estão influenciadas pelas regras de composição da outra. E é isso

que faz da *Poética* aristotélica uma obra de grande representatividade na teoria dramaturgical clássica. Quando Aristóteles define a personagem como imitação de seres superiores, adequados, bons e belos, este aspecto da dramaturgia grega explicita-se por si só. A força com que se apresentam os valores estéticos faz com que a cultura greco-latina não consiga distinguir técnica e arte.

O Poeta Dramático

No que diz respeito ao poeta criador, Aristóteles não se detém em reflexões sobre as condições individuais com as quais o poeta desenvolve-se. Não busca definir o gênio na arte, nem se preocupa em esclarecer o que se espera de um grande poeta, tentando descobrir as características do dramaturgo ideal. Nesse sentido, percebe-se que o filósofo não se interessa pelo individual na arte e, sim, pelo efeito sócio-cultural que uma obra pode engendrar.

A noção de limite

Na ideologia grega clássica, a obra de arte é perfeita se estiver bem definida e com limites bem estabelecidos. A teoria do ponto médio, como um estado de equilíbrio, é uma característica fundamental na poética, estando inserida no contexto cultural da época.

O limitado, segundo a perspectiva grega, equivale ao definido, ao positivo e ao perfeito. Porém, o ilimitado relaciona-se com o indefinido, o indeterminado, o negativo e o imperfeito.

Para o greco-latino, o essencial, o primário, é definido e limitado. Tudo o que levasse ao indefinido, infinito, indeterminado ou ilimitado, apresenta um caráter desvantajoso ou inadmissível.

Ao longo da Modernidade, esses valores transformam-se, atingindo um caráter oposto. O limitado e finito passa a ser visto como algo negativo ou desvantajoso; o infinito, indefinido e ilimitado é recebido de modo favorável, tornando-se símbolo de complexidade e perfeição.

Obras

As obras aristotélicas podem ser reunidas em três grupos. No primeiro, estão aquelas que tiveram sua distribuição popularizada. A maioria são diálogos muito semelhantes aos platônicos. Todavia, restaram pouquíssimos fragmentos dessas obras.

No segundo grupo, estão algumas notas e memorandos de diversos tipos, por exemplo, listas de vencedores dos jogos Píticos, um modelo de constituição ateniense, entre outros.

No último grupo, encontram-se os trabalhos mais relevantes: as obras filosóficas e científicas do autor. Desse conjunto de textos conhecido como “Corpus Aristotelicum”, mantém-se grande parte. Entre eles estão *A Metafísica*, os diferentes textos sobre ética (*A Grande Ética*, *Ética à Eudemo*, *Ética e Nicômaco*, etc...), *A História dos Animais*, a *Física* e, finalmente, as duas obras em que o filósofo expõe sua teoria da arte: *A Retórica* e a *Poética*.

A Influência da Retórica

No mundo antigo greco-latino, a questão educativa era fundamental. A arte, em suas diferentes manifestações, possuía a exigência de trabalhar o aspecto pedagógico. Nesse sentido, a arte retórica tem na época uma grande importância e influência em todas as áreas de conhecimento. Historiadores, poetas e inclusive simples falantes, procuravam se expressar adequadamente. Todos buscavam ou se “sobressair”, ou desenvolver seu prestígio e erudição por meio da técnica da expressão retórica. É por este motivo, que a antiga teoria literária (épica e dramática) está fortemente influenciada por esse tipo de arte. O objetivo artístico era convencer ou deixar um marcante efeito em uma audiência. O autor não podia se expressar independentemente dos receptores.

No caso da poesia épica, o texto necessitava de uma sólida estrutura para garantir a atenção e o convencimento do leitor. Já na poesia dramática esta influência é ainda maior. Porém, em ambos os casos, sempre há um emissor transmitindo um discurso de maneira direta e oral (seja um ator, no caso do teatro, ou um orador). Nesse último exemplo, entram discussões sobre elementos como ritmo e dicção. Por outro lado, na criação de um texto, o que merece destaque são os elementos que dizem respeito à construção de uma efetiva argumentação refletida no texto.

PRINCIPAIS CONCEITOS

I) Definição de Tragédia

Segundo Aristóteles, a tragédia é uma obra artística que imita ações completas, perfeitas e grandiosas. Completas no sentido de ter um começo, meio e fim; perfeitas, porque devem ter um extensão precisa e adequada; e, finalmente, grandiosas, porque não se imita uma ação qualquer, mas ações de grandeza e motivadas por objetivos superiores e mesmo heróicos. O texto com o qual se constrói essa imitação, deve ter uma linguagem elaborada e agradável, um ritmo, uma harmonia e uma métrica. Por fim, deve ser um texto representado por atores que agem e não narram os acontecimentos.

O objetivo da tragédia não é a simples imitação. O que se pretende é reproduzir ações que tenham um efeito “catártico” nos receptores. Visa-se, por meio de diferentes emoções como a compaixão e o terror, uma espécie de purificação emocional.

Esclarecendo questões terminológicas, a tragédia leva-nos à palavra “drama”, cujo significado original remete ao seguinte conceito: **imitação de homens em ação**. Nesse sentido, a tragédia refere-se à poesia dramática.

Por imitação, Aristóteles entende também a atitude que o poeta deve seguir, isto é, deve imitar os grandes criadores e o caminho deixado por eles em suas obras.

No que diz respeito, exclusivamente, ao texto dramático, tem-se um importante esclarecimento: a tragédia não precisa do espetáculo. A parte escrita subsiste como efeito, como qualidade, sem precisar de uma representação para isso. É importante sublinhar previamente este argumento, antes de iniciarmos a análise seguinte.

I.1) Tragédia e Espetáculo

A tragédia efetiva-se por meio do espetáculo teatral, o qual realiza-se em um ambiente artificial, especialmente criado para a representação deste evento. O texto da tragédia propõe lugares e personagens que serão representados, valendo-se de artifícios do teatro e de atores.

Com o espetáculo, a tragédia busca atingir o receptor de outro modo, tentando cativar o espectador como “animal sensitivo”. Com esse objetivo, vale-se de elementos como gestos, vozes, atitudes, músicas e melodias para compor um efetivo espetáculo visual.

Mediante esse momento artificial, provoca-se o prazer próprio do receptor ao assistir uma imitação artística, promovendo também certas emoções como temor e

compaixão. Mas, no acontecimento teatral, as reações dos receptores devem estar engajadas no tom artificial proposto pelo ambiente, para que estejam na condição de “espectadores” e não de homens comuns mergulhados em seu ambiente real.

Aristóteles, por meio de sua poética, pesquisa as condições que o texto deve apresentar na criação, para que seja obtido o resultado esperado posteriormente em cena. Concomitantemente, estuda a composição de grandes obras já escritas, que asseguram a promoção desse prazer.

I.2) A imitação

A tragédia quando imita as ações proporciona um original tratamento da realidade ao representá-la como algo opcional. A imitação trágica deve atingir, conforme Aristóteles, um meio termo, um equilíbrio entre a realidade e o que “deve ser”, isto é, precisa-se atingir um ponto médio em que se tem a “realidade” e o “ideal”. É por meio desse matiz que a imitação consegue se efetivar na tragédia e, é desse modo também, que torna-se possível provocar a *catarse* nos espectadores. Esse equilíbrio, além de ambíguo, é de difícil concretização. Por conseguinte, a imitação adquire diferentes formas que são reunidas em três grupos.

I.2.1) Formas da imitação

O poeta, tal como o artista em geral, utiliza formas na imitação. Dentre elas, pode-se escolher:

- a) reproduções de coisas originais, tais como foram ou são;
- b) reproduções de coisas originais, mas como parecem ou dizem que são;
- c) reproduções de coisas originais como deveriam ser.

Estas são então, as três formas que o poeta pode utilizar em uma imitação.

I.2.2) Meios da imitação

Para Aristóteles, todas as artes usam como recurso a imitação, mas se diferenciam pela maneira como desenvolvem este recurso.

Desse modo, a diferenciação das artes manifesta-se em três pontos:

- a) pelos meios usados na imitação (o elemento próprio de cada arte);
- b) pelo objeto que é imitado;
- c) pela maneira como os elementos são utilizados na imitação.

Com isso, a poesia dramática tem no texto e no espetáculo meios para realizar a imitação. O texto possui diferentes elementos, como as palavras e as frases, com os quais estrutura uma história ou acontecimento. O espetáculo, por outro lado, tem o cenário e os atores como elementos básicos para a representação dessa história. Dessa forma, o objeto de imitação da poesia dramática é o homem por meio de suas ações. O modo como esse tipo de poesia utiliza seus elementos, estabelece uma particularidade artística frente a outros gêneros de expressão.

Essa arte possui a especificidade de reunir seus elementos, com o objetivo de construir um texto ou elaborar um espetáculo³¹.

1.3) Partes da Tragédia

A estrutura geral de uma tragédia compõe-se de três partes: prólogo, episódio e êxodo.

I.3.1) Prólogo

O prólogo é um episódio inicial, anterior à primeira aparição do coro. Possui a função de apresentar a tragédia antes de seu desenvolvimento.

I.3.2) Episódios

Os episódios são os blocos de ação compreendidos entre os cantos corais para compor a estrutura básica da fábula na tragédia.

I.3.3) Êxodo

Sendo o último episódio da tragédia, é realizado após o canto de despedida do coro.

Logicamente, essas partes estão de acordo com a estrutura dramaturgicã própria do teatro grego. De maneira geral, pode-se acrescentar que a estrutura básica da tragédia é constituída por um sistema de atos, geralmente totalizando o número de

³¹Deve se salientar que estes elementos funcionam de maneira particular na criação dramaturgicã. No que se refere à elaboração do texto na criação épica ou lírica, por exemplo, a utilização das palavras, da linguagem, das ações, da narração, etc..., é diferente. De outro lado, no que se refere à elaboração do espetáculo de dança, por exemplo, a utilização da música, do cenário, do figurino, da gestualidade, da coreografia dos atores, etc..., funciona de maneira diversa. Em outras palavras, tanto em nível de criação de texto, quanto de espetáculo, os elementos teatrais funcionam de forma específica.

cinco. Cada ato apresenta uma série de cenas ou episódios. Por sua vez, as cenas mostram uma ou várias sub-ações coesas com um objetivo.

I.4) Tipos de poesia dramática

A poesia dramática aristotélica divide-se em dois tipos: a tragédia e a comédia. Ambas imitam ações humanas e diferenciam-se pela maneira como esta imitação é executada. Se a tragédia apresenta o homem de forma superior ao que é, por outro lado, a comédia mostra o homem de forma inferior. Esta inferioridade da personagem cômica não possui relação alguma com a vileza ou maldade do homem a ser representado, e sim, com a sua parte ridícula e grotesca.

Mesmo estando dividida dois tipos, a poética dedica-se prioritariamente a tragédia. Desse modo, a análise da comédia é adiada, ou até mesmo suprimida.

I.5) Elementos da tragédia

Segundo a concepção original de Aristóteles, os principais elementos da tragédia são os seguintes:

- a) o enredo (fábula);
- b) os caracteres éticos (personagens);
- c) a persuasão ou dicção (pois deve haver estreita ligação da escrita e da pronúncia com a estrutura do texto e seu uso);
- d) as idéias (são mensagens transmitidas por meio da elaboração do discurso, da fala das personagens e de suas ações);
- e) o espetáculo (vincula-se aos elementos usados para realizar uma performance teatral. O ator e o espaço, ou palco, são os principais eleitos; posteriormente há a cenografia, o figurino, a coreografia, a iluminação, etc...);
- f) o canto (também chamado de melodia, é a música utilizada no espetáculo. Geralmente, refere-se aos cantos do coro usados em momentos importantes do espetáculo teatral grego).

Para Aristóteles, o enredo, ou fábula, é o elemento mais importante da tragédia, tendo um papel mais relevante que a mensagem, já que a ação abrange o pensamento, e este é uma consequência do enredo. Com isso, Aristóteles pretende esclarecer que o discurso não é um elemento explícito na tragédia, mas é subjacente às ações construídas. Na retórica, por exemplo, tem-se uma situação oposta, uma vez que o pensamento é diretamente expresso pelo discurso, tendo um papel mais explícito que na arte dramática.

A persuasão é a interpretação das idéias pelo uso efetivo da palavra. O espetáculo é considerado um elemento alheio à arte poética, já que não possui uma estreita relação com a sua essência. Aliás, a virtude da tragédia, como da arte em geral, está em sustentar-se sem a necessidade de espetáculo e atores.

A continuação, desenvolvem-se os principais elementos que estão relacionados com a teoria dramaturgica, ou seja, com a construção do texto. São eles a fábula, a personagem, as unidades de tempo e espaço e o referente às falas e ao discurso no texto.

II) Concepção de Ação

A fonte da concepção de ação desenvolvida por Aristóteles tem suas raízes nos estudos naturais feitos pelo filósofo. Segundo o autor, todo ser natural passa de um estado de potência a um estado de fato, devido a um ímpeto intrínseco e congênito. Um ser potencialmente existente, possui um ímpeto natural que o leva a realizar ações intrínsecas que serão consumadas num ato, conforme determinado objetivo. Quando isso acontece, o ser atinge uma forma final ou temporária, apresentando, por conseguinte, a capacidade de representar uma idéia.

O modelo usado para definir o ser natural serve para descrever a imitação poética. Segundo o “ímpeto intrínseco” de uma ação que existe potencialmente, realiza-se, adquire uma forma, cresce e se desenvolve seguindo um objetivo, até consumir-se em uma forma acabada, ou então, atingir uma idéia completa.

Para a concepção de ação, aplica-se a mesma linha de interpretação usada para explicar a aparição dos seres naturais: **potência - ato - forma - fim - idéia.**

É com este modelo que Aristóteles constrói os argumentos necessários para julgar o grau de aperfeiçoamento de um obra poética.

Consequentemente, a reprodução imitativa, ao representar parte da realidade, descreve-a como ações e atos com os quais se desenvolve, ou seja, sínteses de ações com uma finalidade e que com os quais se exprime.

Segundo o estagirita, o homem constitui a culminância dos seres naturais, sendo o ponto de partida em todas as obras de arte e, portanto, o tema central da poesia.

II.1) A Unidade da Ação

A unidade de ação é uma noção que pode apresentar-se de forma enganosa.

O fato de uma situação envolver uma única personagem não significa que há uma unidade. A uma mesma pessoa pode ocorrer diferentes ações isoladas e, de modo semelhante, às vezes muitas ações podem apresentar uma aparente inter-relação, inclusive, apresentando um começo, meio e fim, mas que nem por isso possuem unidade. As ações devem estar integradas, de tal maneira, que quando uma é retirada, todo o conjunto descompõe-se ou desequilibra-se. Nesse sentido, para atingir a unidade cada ação deve ser “necessária” à obra. Cada ação possui uma utilidade precisa à continuidade de uma ação maior e, portanto, para a coesão da fábula.

Assim, há continuidade quando a ação tem uma pequena estrutura bem elaborada com um desenvolvimento (começo, meio e fim), mas também, eficientemente, vinculadas às outras ações. Da efetiva união das ações produz-se, além de um fato bem estruturado, uma fábula forte e unitária.

De um modo geral, a tragédia é a imitação de uma ação completa no sentido de possuir um começo, meio e fim e, concomitantemente, uma coesão necessária entre suas partes, em que cada ação não pode subsistir sem a outra.

II. 2) Ação Sintética e Heróica

Sabe-se que, concretamente, a criatura vivente de maior supremacia é o ser humano. Neste ser, o que há de efetivo são suas ações e é este caráter que é imitado pela poesia dramática. Não se busca representar as ações naturais dos seres humanos, já que poderiam ser confundidas com acontecimentos menores. A imitação apresenta uma síntese da ação natural. No contexto grego, além de ser sintética, a ação representada deve ser um modelo. Conseqüentemente, a ação está intimamente ligada a personagem que a executa, isto é, não basta ser uma ação sintética, é preciso haver uma ação boa e heróica realizada por heróis exemplares. Nessa situação, as ações carregam o moralismo didático tão característico do teatro grego.

II. 3) A Extensão da Ação

Segundo Aristóteles, a ação perfeita deve ter uma precisa extensão, além de apresentar, como citado acima, um começo, meio e fim. A ação deve ter um limite adequado, uma vez que sua beleza está em sua particular magnitude e ordem. Sem cair em extremos, é difícil estabelecer a adequada extensão de uma ação.

II. 4) O Ato

O texto teatral, geralmente, está dividido em uma determinada quantidade de partes aproximadamente iguais em relação ao seu tempo de duração e ao desenvolvimento da ação. Cada parte é chamada de “ato”. Na tragédia grega não se usava este tipo de divisão. A aparição do coro determinava os limites que separavam os diferentes momentos da jornada. É a partir dos teóricos latinos e renascentistas que

estabelece-se a concepção do termo “ato” para dividir a peça teatral. O ato tem uma ação maior, com uma forma definitiva, uma idéia constituída. Sob toda peça teatral estrutura-se um complexo sistema de ações. Existe a ação principal que tem a ver com o argumento geral da obra e que determinará o fio condutor da história. Depois dessa “ação-eixo”, vem as ações maiores que estão contidas em cada ato ou parte da peça. Estes atos, por sua vez, estão divididos em cenas com ações básicas. Estas cenas estão constituídas por momentos em que acontece uma micro-ação. Em geral, o sistema apresenta-se da seguinte maneira:

A peça - ação principal

O ato - ação maior

A cena - ação básica

O momento - micro-ação

A efetiva vinculação entre as micro-ações dão forma a ação básica de uma cena. O encadeamento das diferentes ações básicas estrutura a ação maior que se desenvolve num ato. A soma das ações maiores constroem a ação principal que move toda a peça. Da mesma maneira que o homem natural vive em um complexo sistema de ações, interligadas, de forma semelhante Aristóteles solicita que a obra tenha um sistema de atos que estruture o enredo de uma fábula.

III) A Fábula

A fábula caracteriza-se pela reunião de ações, reproduzidas e estruturadas segundo uma ligação geral. Para Aristóteles, este é o elemento principal, pois é o princípio, a alma da tragédia, em que se constrói o corpo da poesia dramática. A fábula não imita precisamente os homens, mas suas ações. Sendo a ação o elemento fundamental da fábula, por conseqüência, é o âmago da tragédia. Nesse sentido, a personagem como elemento adquire um papel secundário.

Em uma tragédia, a qualidade da fábula não depende do espetáculo. No texto, a fábula deve ser composta, de tal maneira, que mesmo sem vê-la, quem observar os fatos sentirá compaixão pelo acontecido. Às vezes, o sentimento de temor, ou pena (catarse), procedem do próprio espetáculo. Mas, quando esses sentimentos nascem da própria fábula, da trama dos fatos ou das ações, pode-se dizer que o poeta está criando uma obra de valor.

III.1) Mito e Fábula

Aristóteles emprega a palavra “mito” em referência ao que hoje entendemos por enredo. O uso do “mito” está ligado ao fato de que os mitos tradicionais eram a principal fonte das fábulas nas famosas tragédias. Atualmente, a palavra “mito”

carrega muitas outras significações, totalmente diversas do conteúdo que possuía na Antiguidade. Dessa forma, vê-se como o trabalho do poeta está vinculado à tradição. Dificilmente, se desfaz das histórias tradicionais, mas convém ao poeta encontrar novas invenções e usar belamente as já recebidas por sua cultura.

III.2) A Unidade da Fábula

A unidade da fábula é resultado da apresentação de uma ação única e completa. Para que o conjunto do enredo tenha coesão, as ações secundárias devem seguir um “fio” de ação principal, em torno do qual reúnem-se todos os fatos dele decorrentes.

Aristóteles acredita que a integração do enredo está na precisa demarcação do seu limite. Porém, não basta dizer que a unidade da fábula consiste em seu limite, se este conceito pode assumir diferentes interpretações.

Algumas possíveis leituras do termo:

1º) a estruturação e a subordinação dos episódios derivados da ação central é o que constitui a “ordem”;

2º) a beleza da obra está em sua grandeza, no limite e em sua ordem.

No início da criação, o poeta precisa fazer uma seleção, um recorte da realidade para que seja utilizada como o modelo na imitação. A partir desse momento, poderá ter uma idéia geral da fábula. Baseando-se em um esboço prévio, em um plano geral, estrutura os episódios que serão desenvolvidos. É nesse instante, que inicia a parte mais importante na criação da história.

Aristóteles afirma que, para a efetiva construção do enredo, é necessário imaginar a cena como se ela estivesse diante dos olhos, como se o poeta estivesse assistindo ao desenrolar dos fatos, procurando sempre imaginar as ações com o máximo de clareza. Dessa maneira, o criador pode descobrir o que convém ao seu trabalho, deixando de lado apenas um mínimo de contradições.

Por outro lado, quando se menciona que a fábula deve ser feita mediante uma ação unitária, íntegra e completa, quer-se sublinhar a necessidade de um começo, meio e fim. Nesse sentido, os episódios não estão espalhados ao acaso, mas limitam-se a uma ordem para o efetivo desenvolvimento do enredo.

O conceito de limite relaciona-se também com uma adequada extensão da fábula. É difícil definir qual é a extensão precisa da obra em um texto. A idéia não só é ambígua por si mesma, como varia segundo as épocas. Mesmo assim, Aristóteles argumenta, buscando auxiliar qualquer tipo de contexto. Adverte, porém, que se o enredo é excessivamente extenso, não se consegue, em momento algum, ter uma noção da totalidade da obra. Contrariamente, se for excessivamente curto, a sua visão

torna-se confusa pela sua própria densidade. A história deve apresentar uma extensão adequada, de tal modo, que possibilite uma fácil lembrança e permita um envolvimento total da memória. Vê-se então, que do mesmo modo que a ação, a fábula necessita de um limite preciso.

Assim, a unidade da fábula consiste em uma série de limitações que asseguram sua integridade.

III.3) Fio, Nó e Desfecho

A palavra “enredo” às vezes denota uma superabundância de ações e sucessos ao redor de uma simples idéia. Assemelha-se a um tipo de obra, em que os acontecimentos, os conflitos e as intrigas são quantitativamente numerosas, mas não de modo necessário.

A estrutura da fábula possui três componentes muito importantes na hora de sua elaboração:

III.3.1) Fio

A unidade na fábula é o conjunto de episódios que compõem um enredo, sem desrespeitar essa unidade. Isso acontece quando uma série de intrigas secundárias deveriam estar unidas por uma intriga principal, à qual são subordinadas. Esta intriga fundamental é nomeada de “fio”. Em outras palavras, fio é aquela ação principal e prioritária que trata de um assunto em sua integridade, ou seja, começa no primeiro ato, desenvolve-se nos intermediários, terminando no quinto ato.

III.3.2) Nó e Desfecho

Toda fábula na tragédia possui um nó e um desfecho. O “nó” abrange desde o início do enredo, até a introdução de um conceito que provoca uma mudança radical (bem ou mal). O “desfecho” inicia com esta mudança radical e se estende até o final do enredo.

Desse modo, os acontecimentos desenvolvem-se no enredo em uma forma crescente, até chegar a um limite preciso: o momento em que o nó deve ser resolvido. A partir desse instante, começa o desfecho, o epílogo dos acontecimentos. No desfecho aristotélico, o limite, geralmente, coincide com a inversão da fortuna: de

próspera à adversa, ou de adversa à próspera. Esta é a principal característica do “desfecho aristotélico”.

Dentro da lógica do filósofo, fechar uma fábula desse modo, proporciona uma idéia de encerramento, de completude do objeto em si mesmo. Mas essa é apenas uma forma de fechar uma peça. A inversão dos fatos não é o único meio de fazer uma obra completa e perfeita. Em Aristóteles, esse tipo de desfecho é apresentado de forma prioritária, para que a obra possua um término eficiente.

O desfecho em que os fatos passam para a situação oposta, é visto como o melhor e mais verossímil. Este é outro exemplo que ilustra a busca do limite como uma característica fundamental da filosofia grega.

Por fim, Aristóteles adverte sobre o cuidado que se deve ter como o domínio de ambos componentes, o nó e o desfecho. Muitos poetas enredam bem, mas desenredam mal. É necessário, portanto, que o poeta saiba elaborar de modo eficiente tanto o nó, quanto o desfecho da fábula.

III.4) Tipos de Fábula

Aristóteles elabora diferentes tipos de fábulas conforme determinadas características. Assim, temos as fábulas simples, complexas e episódicas.

III.4.1) Fábulas Simples

As fábulas simples possuem um desenvolvimento unitário e contínuo, sendo que a mudança da fortuna não é consequência nem da peripécia, nem do reconhecimento.

III.4.2) Fábulas Complexas

A fábula é complexa quando a mudança da fortuna apresenta reconhecimentos, peripécias ou, até mesmo, ambos os casos. Diferentemente de uma intriga simples, a intriga complexa é constituída pela mudança de sorte e pela descoberta da identidade dos personagens. Aristóteles enfatiza a necessidade de ambos elementos - peripécia e reconhecimento - surgirem da própria estrutura das ações da fábula.

III.4.3) Fábulas Episódicas

A fábula episódica trata-se de uma variação da fábula simples. São aquelas fábulas em que as ações e os episódios não decorrem nem da verossimilhança, nem da necessidade. Geralmente, esse tipo de intriga expande-se além do que suporta, traindo

sua seqüência natural. Esse tipo de enredo é o mais fraco e, por isso, as fábulas de episódios são as piores.

III.5) Elementos da Fábula

A fábula complexa tem diferentes elementos que dão força e até uma especial fascinação à tragédia. Esses elementos são três: a peripécia, o reconhecimento e o patético.

Vejamos a caracterização de cada um.

III.5.1) Peripécia

Trata-se do momento em que as ações ou acontecimentos têm uma mudança em sentido oposto. Essa transformação deve acontecer segundo a necessidade e a verossimilhança dos fatos.

III.5.2) Reconhecimento

O reconhecimento é quando os fatos mudam bruscamente devido a passagem da ignorância ao conhecimento de alguma informação. Nessas situações, geralmente uma personagem que está prestes a tomar uma atitude irreparável por desconhecimento, percebe uma verdade que estava oculta até então. Há vários tipos de reconhecimentos, dentre eles temos:

a) aqueles que ocorrem por sinais externos. Alguns desses sinais são adquiridos, tais como as cicatrizes presentes nos corpos. Há também sinais congênitos. Esse tipo de reconhecimento se faz por sinais artísticos, já que seu uso comumente é forçado;

b) o reconhecimento que se produz perante uma lembrança. Às vezes, uma personagem oculta reage diante de uma lembrança, e é reconhecida por isso;

c) os que acontecem por silogismo³², ou seja, uma personagem, ao receber uma série de dados sobre outra, faz um raciocínio e a reconhece;

d) por fim, há reconhecimentos extraídos dos próprios fatos, isto é, a personagem não possui marcas externas, nem apresenta alguma reação especial diante de alguma lembrança, nem mesmo tem dados diretos dos fatos para deles reconhecer algum outro por dedução. Nesse caso, a personagem reconhece com o desenrolar dos

³²*Silogismo*: dedução formal, tal que, postas duas proposições chamadas “premissas”, delas se tira uma terceira, nelas logicamente implicadas, chamadas conclusão. Segundo Aristóteles, silogismo é o termo cujas premissas são prováveis. (in, *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*, Aurélio Buarque de Holanda, Ed. Nova Fronteira).

acontecimentos da fábula. Aristóteles toma como exemplo o caso do Édipo, da peça “Édipo Rei”, de Sófocles. Nessa peça, os fatos desenvolvem-se, até o momento em que Édipo se descobre como o assassino de seu próprio pai.

Para Aristóteles, esse último reconhecimento é o melhor, pois surge das próprias ações, produzindo surpresa e desconcerto. Em segundo lugar, viria os reconhecimentos por silogismo. Segundo o autor, os piores tipos de reconhecimento são facilmente expostos por sinais externos, ou ainda, os incluídos de maneira forçosa no interior da sucessão de ações.

III.5.3) O Patético

Nomeado por Garcia Bacca como “paixão”³³, o patético são momentos em que alguma ação terrível ou lamentável acontece. Podem ser fatos tais como mortes em cenas, tormentos, ferimentos, entre outros. Em geral, são desgraças que mais do que simplesmente impressionar, comovem o público, ou seja, produzem “catarse”.

É por meio desses três elementos que Aristóteles propõe a cuidadosa criação ou análise de uma fábula, que é o elemento substancial da tragédia.

IV) A Personagem

A personagem, também denominada caráter, são figuras em ação com determinadas qualidades. As personagens não agem para imitar caracteres, mas os adquirem com as ações.

No teatro grego, os caracteres já têm uma conotação determinada. As pessoas que são modelos na imitação das ações são necessariamente boas ou más, isto é, melhores no caso do herói, ou piores do que o ser humano pode ser. Depois da fábula, a personagem é o elemento mais importante da tragédia.

Quando se usa o termo “caráter” para se referir à personagem, se quer, com isso, significar aquilo que a distingue, a particularidade de seus costumes. O comportamento da personagem é entendido como um “estilo de decisão” próprio e singular, que manifesta-se perante assuntos duvidosos. Em outras palavras, o caráter define-se segundo a escolha, aceitação ou recusa que a personagem apresenta diante de algum assunto. Aparentemente, a definição de Aristóteles parece solicitar uma personagem racional, moral e pouco impulsiva. Mas não necessariamente deve ser desse modo. O filósofo destaca que as personagens apaixonadas persuadem de uma melhor forma, causam uma maior identificação. Segundo Aristóteles, esta paixão

³³ARISTÓTELES, *Poética*, Análise e tradução de Juan Garcia Bacca, p.118.

encontra-se em personagens bem nascidas ou em personagens com um alto grau de loucura.

IV.1) Esforçados e Bons

A definição aristotélica básica de personagem remete a qualidades como esforço e bondade. Estes termos escondem diversas interpretações que serão descobertas em uma análise posterior.

Os caracteres são uma síntese do componente anímico com o componente moral. Os gregos costumam fazer uma distinção baseada no extrato fisiológico real (o temperamento) e no extrato ético (a bondade). A personagem precisa ser composta por um temperamento esforçado e uma atitude moral.

IV.1.1) A conveniência

A conveniência relaciona-se com o componente moral da personagem, isto é, com tudo aquilo que a cultura exige para que a personagem seja qualificada como “boa”.

Existem dois tipos de conveniência: uma interna e uma externa. A conveniência interna é o acordo entre seu comportamento e a sua natureza, entre sua atitude social e temperamental. Já a conveniência externa é a conformidade da personagem com as exigências estéticas e morais do público. Este tipo de conveniência tem um campo amplo e complexo, dependendo da época e do contexto cultural. Aparecem em alguns casos uma estreita rede de proibições que vão desde o vocabulário até a expressão da vida sentimental.

IV.1.2) O errar humano

As mudanças no destino das personagens, os fatos que os afetam, devem acontecer a homens que não sejam nem excelentes pela sua bondade, nem extraordinários pela sua maldade. A transformação dos fatos é promovida por algum engano, por uma falha cometida de algum ser realmente bom, mas mesmo assim do gênero humano.

A peripécia ou o reconhecimento não devem acontecer com personagens bondosas cuja situação tornou-se ruim, nem com homens perversos cuja situação tornou-se boa. O que se pretende é um estado intermediário entre esses dois extremos.

Alguém, sem se sobressair pela sua virtude ou justiça, vício ou maldade, tem sua sorte alterada por um erro.

É por esse motivo, que o herói precisa ser “esforçado”. Só dessa maneira pode tentar superar sua própria natureza, sua inerente capacidade em se enganar. Não basta ao herói ter uma aceitável estrutura moral; ele ainda deve ser o suficientemente esforçado para tentar superar os limites de sua condição humana, mesmo sabendo que nunca chegará a ser um Deus.

Novamente, Aristóteles apodera-se de Édipo, personagem da obra de Sófocles, como já foi dito, para ilustrar essa argumentação.

IV.2) Relações afetivas

A fábula é carente de interesse quando ocorre entre personagens que são arbitrariamente inimigas, ou ainda, quando essas personagens têm uma relação totalmente indiferente. Fatos eficientes acontecem entre personagens que se querem bem, ou seja, de alguma forma possuem uma relação afetiva. Isso se dá entre relações de amizade ou familiares. Nesse caso, a discussão dos conflitos humanos torna-se mais complexa, além de a fábula adquirir uma maior capacidade para a comoção.

IV.3) Personagem trágico e cômico

A tragédia e a comédia diferenciam-se porque a primeira imita os seres de maneira superior, ou pelo menos procura representar o que eles são. No entanto, a comédia imita os seres de modo inferior. Dedicando-se, prioritariamente, à personagem trágica, Aristóteles enfatiza a personagem na comédia, uma vez que nesse caso imita-se homens ruins, mas com uma maldade considerada feia e ridícula. A comédia mostra o defeito ou a feiura, mas sem dor ou destruição.

IV.4) O coro

Aristóteles atribui grande importância ao coro no interior da tragédia. Sendo uma espécie de personagem coletiva, o coro é a representação da pólis. Dentro da estrutura da fábula, é uma espécie de personagem política, uma entidade que avalia e complementa constantemente as ações das personagens individuais.

Há a necessidade de considerar o coro como se fosse um dos atores, colaborando no desenvolvimento dos acontecimentos. Aristóteles adverte sobre o perigo de construir uma fábula em que o coro encontra-se desvinculado da ação.

IV.5) As qualidades das personagens

Até este momento, mostrou-se as características que definem a personagem segundo a análise da poética. Porém, Aristóteles estabelece uma quantidade de

características essenciais para a efetiva criação do caráter na fábula. A personagem deve ter quatro qualidades indispensáveis, ou respeitar quatro requisitos básicos: a bondade, a propriedade, a conformidade e a coerência. Desses quatro pontos se analisarão, nessa parte, apenas os três últimos³⁴.

IV.5.1) A propriedade

A personagem é “apropriada” aos costumes, quando seu comportamento está de acordo com sua idade, com seu estado, sua nação, condição social e, inclusive, seu gênero sexual. Citando alguns exemplos: era impróprio a um velho falar como criança, um príncipe ter hábitos grosseiros, um escravo apresentar requintes de elegância, uma mulher falar ou estar em situações adequadas somente a homens (mesmo sabendo que os escravos e as mulheres eram considerados seres inferiores).

Assim, uma personagem seria apropriada se estivesse em acordo com as convenções sociais da época.

IV.5.2) A semelhança

Geralmente, as tragédias imitam grandes heróis, ou apoiam-se em tipos e modelos já consagrados pela tradição. Nesse sentido, a personagem criada precisa ser semelhante ou estar em conformidade com o modelo escolhido, apresentando-se o mais próxima possível do herói segundo a forma como é descrito no mito. A conformidade ou semelhança é o acordo entre a personagem criada e o referente dado pela tradição mítica, histórica ou artística.

No caso da personagem ser fornecida pela história, ou seja, ser conhecida pela tradição, o poeta simplesmente deve obedecer a sua fama. Percebe-se que o poeta é limitado quanto as possibilidades de modificar os caracteres dos mitos já conhecidos. Mesmo assim, ele possui ainda a possibilidade de introduzir novas personagens. Aliás, em algumas tragédias, só um ou dois nomes são realmente conhecidos, os outros são inventados. No caso das personagens inventadas, deve-se simplesmente obedecer as leis de verossimilhança e respeitar as conveniências da época.

IV.5.3) A coerência

³⁴O primeiro, a bondade, será analisado em um item próprio, já que é um conceito que necessita de um tratamento mais amplo por ser o mais ambíguo, polêmico e discutido de todos.

Quando se pede coerência por parte da personagem, espera-se uma estrutura de caráter igual e constante. Desse modo, a personagem apresenta a mesma linha de conduta em suas ações, mantendo uma espécie de “norma psicológica característica” em toda a extensão do poema, desde sua apresentação inicial até o final. Por conseguinte, a personagem se mostra constante mesmo em situações de inconstância. Essa linha de conduta manifesta-se em ações, reações e palavras da personagem.

Portanto, quando uma personagem é imitada na tragédia clássica, sua transformação psíquica não pode apresentar grandes variações, mesmo sabendo que na realidade essa transformação é perfeitamente admissível, já que corresponde a um processo natural.

IV.6) A bondade

A personagem deve possuir como características fundamentais a bondade, a nobreza e a virtude. Esta primeira é, talvez, a mais importante qualidade exigida da personagem.

O conceito de bondade é o mais polêmico dos conceitos, não só pela sua ambigüidade, como também pela quantidade de interpretações a que foi submetido.

Podemos apenas encontrar a definição geral que estabelece as principais características de um poema trágico ou épico. Tais características devem ser melhores do que as dos seres humanos, ou com uma qualidade acima do normal. Essa nobreza deve manifestar-se no estilo de decisão da personagem.

O que se exige da personagem é bondade moral. Tal atitude, não exclui certas fraquezas do comportamento.

IV.6.1) O ser intermediário

A personagem deve representar a virtude de uma ação realizada pelo “homem”. Por estar entre Deus e o animal, o homem é um ser intermediário que representa o equilíbrio entre a realização da virtude pelo excesso (Deus) ou pelo defeito (animal). Representando a realização humana da virtude, a personagem grega deve ser boa.

IV.6.2) Moral e Estética

Para o helênico clássico, o valor supremo está na bondade e na beleza das ações. Beleza e bondade eram sinais de grande importância. Quando Aristóteles propõe a imitação poética de seres esforçados e bons, o valor poético encontra-se vinculado ao

valor moral. A personagem não só deve ser boa, como também bela. Não bastava a beleza da personagem, era necessário a sua bondade. Ambos elementos, estando em confluência e simultaneidade eram imprescindíveis. Só dessa maneira as ações das personagens eram dignas de ostentação na “pólis”. A imitação só era possível em virtude da fusão do valor estético com o valor moral. Na época estava tão complexamente unidos, que era impossível imaginar uma coisa sem a outra. O conceito grego do “bom” já possuía essa dupla orientação conceitual.

Percebe-se assim, que a origem grega da palavra “caráter” significa unitariamente “temperamento e moralidade”. Com isso, o elemento anímico e moral, seja esse positivo ou negativo, estão etimologicamente compreendidos. Dessa forma, Aristóteles chega à definição, estabelecendo que a tragédia deve imitar caracteres bons ou superiores aos dos seres humanos. O que Aristóteles faz é enfatizar um conceito que na época já se encontrava implícito na palavra original, ou seja, na palavra caráter.

V) O tempo e o espaço

O tempo e o espaço são elementos relevantes para a criação poética. Quando se estabelece a diferença entre a epopéia e a tragédia, impõe-se uma delimitação entre os conceitos de espaço e tempo, determinando como funciona a unidade em cada um dos casos.

Na *Poética*, Aristóteles menciona de forma clara o que diz respeito à unidade de ação, sendo a unidade de tempo e a unidade de espaço meros detalhes.

Segismundo Spina, em sua análise sobre a *Poética*³⁵, mostra como a famosa trilogia das unidades (ação, espaço e tempo) é apenas uma ilusão, uma série de mal entendidos que se iniciam entre os séculos XVI e XVII, por meio do classicismo francês.

Por esse motivo, os teóricos da modernidade tentam voltar aos princípios básicos de Aristóteles, desvinculando a rígida junção entre as três unidades. Retorna-se à unidade de ação como única norma essencial na composição poética; as unidades de tempo e espaço são apenas conseqüências desta primeira unidade.

V.1) A unidade de tempo

³⁵SPINA, Segismundo, in *Introdução à Poética Clássica*.

A única definição concreta sobre a unidade de tempo é a idéia de que a tragédia deve se manter dentro do período de uma “revolução solar”, talvez ultrapassando-a um pouco. Não há maiores dados para a análise. Parece que Aristóteles falou apenas acidentalmente sobre a duração da fábula trágica, deixando ainda margem à dúvidas. As hipóteses que interpretam o conceito de “período solar” são diversas, vão desde a duração da ação principal na fábula, até o tempo em que naturalmente o espetáculo tinha condições de ser representado enquanto houvesse luz do dia. Quando se tentava definir, inclusive, a quantidade de horas ideais para manter uma unidade, as hipóteses fluuavam entre doze e vinte quatro horas.

Ao retornarmos a definição básica, percebemos que ela afasta-se da rígida norma renascentista sobre a unidade de tempo. Aliás, é provável que o conselho de Aristóteles tenha só um interesse “sensorial” com respeito a representação teatral, pois ao lembrar as origens da tragédia, diz que no começo, nem poesia épica, nem poesia dramática possuíam limites de tempo. Posteriormente, a poesia dramática começou a confinar-se num período solar, ou um pouco mais, enquanto que a epopéia permaneceu liberada de restrições no que se refere ao fator tempo.

V.2) A unidade de lugar

No caso da unidade de espaço na representação, Aristóteles apenas se aproxima do assunto, esclarecendo que “na tragédia não é possível imitar muitas partes da ação que se desenvolvem ao mesmo tempo, senão somente aquela que está sendo executada no cenário pelos atores”. O contrário acontece com o poema épico, que permite ações e lugares simultâneos.

Da mesma maneira que a unidade de tempo, há uma diversidade de interpretações no que se refere a utilização do espaço na tragédia.

As mudanças de espaço eram difíceis, talvez pela dificuldade de manter a continuidade da ação e da representação; talvez pelas condições materiais da época que dificultavam as mudanças cênicas no mesmo espaço da representação.

Uma outra característica a ser salientada, apesar de não se encontrar na *Poética* nenhum dado específico sobre o assunto, refere-se ao tipo de espaço que era usado. Preferiam-se os espaços exteriores, ou melhor, “públicos”. Dificilmente penetravam-se em espaços interiores ou privados. Mesmo que a cena tivesse um caráter privado, íntimo ou individual (para as personagens), o espaço da representação tinha que ser público. Pode-se perceber como a filosofia da época refletia-se na utilização do lugar. As personagens eram um exemplo, pois tinham que dar conta de suas ações à “pólis”, à comunidade cultural. Na tragédia grega, o individual estava fortemente submetido

ao público, ao social. Isso influenciava em muito a maneira de utilizar o espaço no acontecimento teatral da época.

VI) Estrutura do texto e do discurso

Os últimos dois elementos importantes para a realização da tragédia dizem respeito à estrutura do texto e à elaboração das idéias.

A junção desses dois elementos nomeia-se por “expressão”. Este conceito é a faculdade de dizer o que a coisa é em si mesma, com uma adequada utilização da linguagem e uma efetiva organização do discurso, estando sempre proximamente vinculado à política e à retórica.

VI.1) A estrutura do texto

A estrutura do texto está ligada à maneira de utilizar a linguagem na poesia dramática.

Propõe-se atingir uma linguagem elegante e bela, afastando-se dos termos triviais ou vulgares. Pode ser efetivo o uso de palavras estranhas e metafóricas, em geral, tudo aquilo que foge do uso corrente. Da linguagem espera-se um trabalho e uma qualidade superior, um nível acima do comum. Mas é necessário não perder o senso de equilíbrio, pois levar esse caminho ao extremo pode resultar em um texto difícil ou estranho para o receptor.

A linguagem deve proporcionar um equilíbrio criativo entre o uso das palavras comuns ou simples e as palavras elegantes que afastam-se do cotidiano. Em outras palavras, ser refinado distanciando-se do vulgar e sem perder a clareza.

O uso da palavra, ao diferir-se ao uso freqüente, promove uma distinção, apesar desta participação lhe conferir uma melhor percepção.

Em geral, as ações que pretendem ser representadas são desenvolvidas na estrutura do texto de dois modos:

a) pelas “didascálias”, em que apresenta-se tudo o que está relacionado à descrição cênica fora do texto verbalizado. Isso pode abranger desde simples movimentos ou gestos, até detalhes de cenografia e vestuário;

b) pelas “falas” ou textos que serão reproduzidos verbalmente para estabelecer com o público uma comunicação direta ou indireta, isto é, por meio do diálogo ou monólogo.

VI.1.1) Diálogo

O diálogo é a característica principal da estrutura do texto teatral. É a reprodução ou imitação, no espaço cênico, das organizações verbais usadas por seres humanos na comunicação; é a estrutura, as falas que as personagens utilizam para interagir.

Por meio desse elemento, o poeta dramático (o autor) se comunica com o receptor.

Segundo a definição de Patrice Pavis:

Conversación entre dos o más personajes. El diálogo dramático es generalmente un intercambio verbal entre los personajes. No obstante, otro tipo de comunicaciones dialógicas son posibles: entre un personaje visible y un personaje invisible, entre un hombre y un dios o un espíritu, entre un ser animado y un ser inanimado. El criterio esencial del diálogo reside en el intercambio y en la reversibilidad de la comunicación.³⁶

VI.1.2) O Monólogo

No monólogo, o discurso da personagem não se dirige a outro ser com o objetivo de obter uma resposta, diferenciando-se, nesse sentido, do diálogo.

O monólogo carece de uma interação e troca verbal. Na estrutura do texto, a fala tem uma considerável extensão, distanciada do contexto da ação.

Devido a necessidade de verossimilhança na peça, o uso desse recurso não era amplamente aceito. O que havia era uma espécie de monólogo na tragédia clássica, no momento em que era introduzida uma personagem para narrar algum fato ou desgraça que, geralmente, não se mostrava ao público.

³⁶PAVIS, Patrice, In: op. cit, p. 127.

Finalmente, Aristóteles destaca a importância da “boa linguagem”, qualidade capaz de ofuscar até algumas falhas na construção da peça.

VI.2) O discurso

O discurso relaciona-se com a elaboração das idéias e com a mensagem que se propõe comunicar.

Define-se por “idéias”, o que as personagens expressam com os termos ou argumentos empregados por elas, manifestando seus próprios pensamentos. Esta estrutura geral implica em uma mensagem elaborada pelo autor ou poeta segundo uma intencionalidade.

O discurso contido na estrutura do texto revela-se em dois níveis:

- 1º) no modo como a linguagem do texto é elaborada;
- 2º) na forma como esse texto é representado e interpretado.

O primeiro nível diz respeito à literatura, o segundo, refere-se a arte teatral e a retórica.

Na Grécia, a arte literária apoiava-se fundamentalmente na eloquência. O prestígio e a qualidade dependiam desse elemento. Oradores, teóricos e políticos discutiam sobre esse conceito. A maior preocupação consistia na efetiva organização e divisão do discurso, no efeito que produzia e as paixões que levavam ao público.

Não bastava um texto com qualidade. Era importante a utilização da fala, ou seja, a arte retórica e a maneira como a palavra era interpretada. Os efeitos da palavra deveriam ser preparados pelo orador, dominando os diferentes elementos, tais como a dicção, a articulação de frases e palavras, o ritmo..., elementos que ajudam em uma efetiva elocução.

Assim, o trabalho do discurso e as idéias apoiavam-se, fundamentalmente, na retórica. Desde essa perspectiva, entendia-se como discurso tudo o que se levava ao fato tendo a palavra como veículo. O processo de efetivação do discurso possuía várias partes: demonstrar e/ou refutar razões, depois comover, suscitar emoções e paixões.

O teatro toma da retórica e, portanto, da oratória seu aspecto cênico. O discurso inserido na ação e, principalmente, na oratória das falas interpretadas pelos atores, deve influenciar e impressionar o público.

VII) A verossimilhança

O conceito de verossimilhança é uma das bases fundamentais em que apoia-se a tragédia grega e, posteriormente, o classicismo francês.

A polemização provocada pelo conceito de verossimilhança decorre de seu caráter subjetivo. É um conceito sujeito à mudanças, uma vez que depende de opiniões e do contexto histórico-cultural da época.

No que se refere a relação entre verossimilhança e fábula, pode parecer que a imitação de ações baseadas em fatos reais possui maior credibilidade, mas deve-se esclarecer que essa não é uma condição necessária. Uma fábula que apresenta acontecimentos fictícios pode ser tão verossímil quanto uma fábula proveniente de alguma tradição ou fato real. A verossimilhança está na construção da ação, e não no vínculo que esta ação possui com o real.

VII.1) A verossimilhança emocional

Na poesia dramática, a verossimilhança funciona de maneira particular, uma vez que o componente emotivo se mostra tão importante quanto o racional.

A imitação poética não se restringe à reprodução exata e técnica do real. Tal como a arte pode superar este estado, ultrapassar a atitude puramente racional. O afeto, sentimento provocado pela ação é muito importante. Às vezes, um acontecimento pode ser conveniente racionalmente, mas se mostra inacreditável enquanto sentimento.

De outro lado, algumas coisas podem parecer impossíveis para o entendimento, contudo, totalmente compreensíveis para a emoção.

Quando Aristóteles afirma que a poesia trabalha com o universal (o essencial), não se refere a proposições que convencem o intelecto do espectador, mas acredita que as proposições devem atingir o seu “ânimo”. O universal poético não só possui um valor científico, como também valores anímicos e sentimentais tão importantes e significativos quanto os primeiros. Os poetas devem ter a capacidade de distinguir e elegeer entre os inúmeros universais, aquele de maior valor dramático.

A verossimilhança apresenta diferentes aspectos por meio dos quais é interpretada. Nesta pesquisa, apresentam-se três considerados como os mais importantes. Desse modo, será analisado a verossimilhança em relação ao necessário, ao possível e ao real.

VII.2) O necessário

Não faz parte do ofício do poeta contar as coisas como acontecem, mas como desejamos que aconteçam. Assim, o mundo imaginário do criador dramático deve corresponder às leis de coerência, ou seja, de necessidade.

A necessidade consiste então, no respeito à realidade, vista em si mesma ou como deve ser, quando a ação é imitada. É nesse sentido que a obra é coerente.

O poeta teria, dessa maneira, dois caminhos para representar dramaticamente, atendendo a verossimilhança: ou mudar a imitação do real para torná-lo crível, ou atender à necessidade, imitando o real sem modificação alguma.

Vê-se que a necessidade é um aspecto acrescido à verossimilhança. Trata-se de um conceito que possui variações em suas interpretações, no que tange a instabilidade e ambigüidade que pode ter.

A necessidade está ligada às exigências do grupo cultural, no modo como vêm a ação representada o mais semelhante possível aos mitos ou às ações reais a que se refere, principalmente, no caso da tragédia grega.

A cidade é depositária dos mitos coletivos tradicionais; ela os recebe e os passa às gerações posteriores. É por isso que se pede ao poeta respeito ao que o mito tem de tradicional. Nesse caso, o poeta está se baseando em fatos reais ou publicamente conhecidos, uma vez que o receptor exigirá o máximo de semelhança entre a ação real e a ação cênica representada.

VII.3) O possível

Uma das interpretações do verossímil diz respeito ao que o público acredita ser possível. Nesse caso, o possível da verossimilhança deve ser entendido como habitual, inclusive, o que é consagrado pela tradição.

Dessa forma, aceitam-se erros, anacronismos e mesmo coisas aparentemente impossíveis e irracionais. O importante é não violar a opinião pública.

Obviamente, esse aspecto da verossimilhança tem variáveis e graus de aceitação, uma vez que é subjetivo, tanto em relação aos homens como a época. O que naquele momento é verossímil, pode deixar de sê-lo momentos depois.

VII.4) O real

Para entender melhor o lugar da verossimilhança na criação poética, é importante ver como este conceito contrapõe-se, influencia-se e, até mesmo complementa-se com a idéia do “real”.

O real não é, precisamente, o objeto da poesia dramática como o é a verossimilhança. Isto não quer dizer que o real exclui-se do poético, mas simplesmente se submete a esta visão.

Nesse sentido, a explicação de Segismundo Spina é bastante esclarecedora:

...a Poesia não imita a natureza como ela é, mas a natureza que o poeta imagina, a natureza como presença subjetiva e optativa.

Três são, pois, a ordem dos fatos:

a) o REAL - o que sucedeu (objeto da história);

b) o POSSÍVEL - o que pode suceder (apoia-se na ciência);

c) o VEROSSÍMIL (modalidade do POSSÍVEL) - o que se crê que possa suceder ou se deseja que suceda (apoia-se na opinião).³⁷

O real é o referente principal para a imitação poética, como pode acontecer na ciência ou na história. Mas aqui, a verossimilhança não se relaciona com a exata reprodução do real e, sim com sua “aceitável” imitação. O real, mediante sua imitação, é transformado de alguma forma pela cultura.

VII.4.1) A segurança do fictício

Ao se estabelecer que a verossimilhança necessita de sentimentos purificados esteticamente, o que realmente se pede é a criação de uma estrutura, de uma convenção artística em que os receptores estejam libertos do peso real. O fictício proporciona ao receptor uma segurança com a qual pode atingir a verossimilhança. Só

³⁷SPINA, Segismundo, *Introdução à Poética Clássica*, p. 104.

desse modo, consegue ser exigente com este conceito e entrar com maior profundidade no espírito do espetáculo.

VII.5) O fantástico

Em oposição ao conceito anterior (o real), percebe-se que a idéia do fantástico (do irreal) recebe uma influência, ou um determinado papel no interior da verossimilhança na tragédia grega.

VII.5.1) O impossível verossímil

Este conceito não está ligado de forma necessária ao fantástico. Mas refere-se, principalmente, àquelas ações que não cumprem exatamente o esperado de uma imitação “necessária” ou fiel ao real.

Segundo Aristóteles, prefere-se o impossível crível ou verossímil ao possível não convincente ou que não seja verossímil. Isto não quer dizer, necessariamente, que as fábulas possam ser compostas com partes inexplicáveis ou até fantásticas. Mas o impossível é inexplicável, podendo ser admirável se razoavelmente apresentado. Inclusive, muitos absurdos são aceitos quando se reportam à tradição. Em outras palavras, sem ser total, ou facilmente aceitas, são permitidas certas inverossimilhanças, erros e até inexatidões. Desse modo, o fantástico pode intervir, porém com algumas restrições.

VII.5.2) O fantástico

A inverossimilhança pode ser interpretada de diversas formas, mas existem duas definições que auxiliam no entendimento do fantástico:

- 1º) o inverossímil pode acontecer por meio de coisas “impossíveis”;
- 2º) ou então, por meio de coisas irracionais.

Segismundo Spina, ao analisar o maravilhoso no seu estudo sobre a *Poética*³⁸, enfatiza o fato da verossimilhança não admitir facilmente o fantástico. O alógico, o imprevisto e o impossível são interpretados como inverossímeis. Todavia, como o maravilhoso é repleto de recursos indispensáveis para o deleite ou manutenção do interesse, o poeta deve se esforçar para tornar compatíveis o maravilhoso com a verossimilhança, uma vez que as duas noções não devem ser incompatíveis.

³⁸Idem, ibidem, p.127 -135.

VII.5.3) O verossímil dos Deuses

O “Fantástico verossímil”, isto é, o fantástico aceitável, era na época caracterizado pela intervenção dos deuses nos acontecimentos humanos. Além disso, era visto como aquilo que operava de maneira surpreendente, imprevista, patética. Tudo o que ultrapassava as forças naturais do homem, ou mesmo os fatos que ficavam, aparentemente, além das leis da natureza, eram assim rotulados.

Porém, naquela época, a aparição dos deuses era uma circunstância aceitável dentro do verossímil. Acreditava-se, realmente, nos deuses e no seu poder sobre os homens. Suas aparições não eram verossímeis, apenas quando intervinham de maneira forçosa na ação.

Foi após o final da época romana e devido à aparição do Cristianismo que os deuses perderam seu significado sacral, em que “verossímil” possuía valor divino. Os deuses então, passaram a adquirir um simples significado artístico; sua verossimilhança não só se transformou, como também se perdeu.

Na Grécia, a intervenção dos deuses foi sempre verossímil e necessária, era parte da realidade a ser representada. Contudo, sua participação sempre foi mais acessível ao poema épico do que ao poema dramático.

Não era bem vista a interpretação de um deus por um ator, ou então, de um simples mortal. A aparição desses personagens apenas eram aceitas em caso estritamente necessário.

VII.6) Erros comuns

Aristóteles menciona dois erros que, constantemente, aparecem na criação da fábula e que atentam contra a verossimilhança. São eles as resoluções forçadas e o patético visível.

VII.6.1) Resoluções forçadas

Às vezes, a intervenção de um deus é usada de maneira forçosa, buscando resolver o nó ou o desfecho de uma fábula. O poeta vale-se da mitologia (*Deus ex machina*) para solucionar situações que não consegue estabelecer de maneira artística. Todo elemento utilizado na fábula deve ser o resultado da própria trama das ações. As soluções forçadas, obviamente sobrepostas, atentam contra a credibilidade da história.

VII.6.2) O patético visível

Aristóteles já havia mencionado suas dúvidas ao apresentar cenas de casos irracionais, recomendando que seu conhecimento fosse narrado por meio de um mensageiro ou pela predição de algum deus.

É categórico quando se refere a apresentação de cenas passionais, tais como mortes em cena, tormentos, ferimentos e coisas semelhantes. Nesse caso, o critério era muito mais estético que moral. Para Aristóteles, essas cenas não devem ser mostradas diante do espectador. O incômodo que se provoca pode ser desproporcional ou, simplesmente, pode tirar a credibilidade da representação.

Perde-se a verossimilhança quando o autor apoia-se em cenas chocantes com a intenção de reter a atenção. No caso das cenas patéticas, elemento bastante apreciado na tragédia, devem ser apresentadas com um certo grau de sutileza, e não de forma explícita.

VIII) A Catarse

A catarse é um dos conceitos mais discutidos e polêmicos da *Poética*. Aristóteles a utiliza frequentemente, apesar de não se deter em sua definição.

Muitos autores traduzem a palavra catarse por “purificação” ou “purgação”. Esses termos nos encaminham a uma definição mais precisa, isto é, a catarse consiste em uma espécie de gozo intelectual.

A tragédia satisfaz necessidades humanas no sentido de que o temor e a compaixão não são emoções estranhas ao homem, uma vez que todos estão expostos a elas.

A poesia dramática tem o poder de suscitar no espectador uma forma específica de prazer, aquele que surge quando a representação, ao valer-se de sensações elementares como terror e a aflição, deixam no final um efeito prazeroso. As paixões, quando exaltadas, chegam ao gozo no fim do espetáculo, de tal maneira, que tem-se a impressão de liberdade, calma e apaziguamento. O receptor assim, extravasa seus afetos e emoções que o aprisionam em seu cotidiano. Isso mostra que a obra funciona como descarga para o excesso de emoções que se acumulam no indivíduo ao longo de sua vida.

Vê-se então, que os receptores fazem uma troca com a tragédia por meio da catarse. Eles visam conciliar o peso do real efetivo com o real ideal. Dessa forma, a

catarse não só é um elemento de desabafo, como também uma intenção cultural, e mesmo educativa, já que é por meio dessa manifestação que se revelam as expressões e aspirações da pólis ou do grupo social receptor.

Por fim, no que se refere a estrutura da tragédia, deve ser bela e complexa, imitando fatos inspiradores de temor e compaixão.

VIII.1) Uma purgação medicinal

A idéia de catarse decorre de outra concepção mais abrangente, que origina-se em Demócrito, chegando a Aristóteles por meio de Platão. Esta concepção tem sua fonte nos primários estudos sobre biologia e medicina, feitos por antigos filósofos e pesquisadores.

Purificação ou purgação, como operação medicinal, consiste em liberar o corpo de elementos indigestos e daninhos, levando o organismo ao seu funcionamento normal. Certas medicinas têm o efeito de purgar o corpo de moléstias, deixando-o prazerosamente ligeiro. A mesma lógica usada na medicina para purgar o corpo humano é utilizada na tragédia para trabalhar com a emotividade do espectador. Aristóteles, filho de médico, e ele próprio naturalista, entende a catarse como uma expulsão do excesso de energia. Apresentando esse fenômeno como uma operação intermediária entre o orgiástico e o medicinal, os homens encontrariam na catarse um alívio para suas paixões e, conseqüentemente, alegria e paz.

Dessa maneira, entende-se por “purgação ou purificação” o processo pelo qual libera-se o ser de toda densa realidade, realidade que manifesta-se desde a forma física até a emocional. Nessa direção, a obra de arte e, particularmente, a tragédia por meio da reprodução imitativa das ações, pretende atingir o mesmo efeito, ou seja, conseguir a purgação da realidade aliviando o ser humano de todo seu peso.

Segundo Aristóteles, os compassivos, os temerosos e aqueles dominados por qualquer tipo de paixão, experimentam uma purgação e sentem alívio após o acesso. Posteriormente, tem-se um estado de prazer e relaxamento, de maneira semelhante ao doente depois de uma medicação.

VIII.2) Entre o terror e a compaixão

Para purificar os afetos anímicos e éticos, é necessário colocá-los fora de sua ordem natural e de seu contexto real. Nesse sentido, sabe-se que os afetos produzidos no espectador são desenvolvidos em um contexto artificial, em que se estabelece o irreal. Isso motiva o espectador a se envolver com maior confiança e tranqüilidade, pois sabendo da artificialidade do contexto, o espectador sente segurança, uma vez

que não o atingirá como o faria no caso de um contexto real. Seu estado é de espectador e não de agente em uma realidade, o que lhe concede uma leveza, permitindo-o liberar suas emoções. É então, que os sentimentos contidos expressam-se, encontram uma vazão. Porém, deve-se atentar para o mau uso desse artifício. É preciso um limite, já que as emoções não podem ser liberadas de maneira exacerbada, ou de maneira descontrolada.

A catarse necessita de um termo intermediário, de um ponto de equilíbrio, objetivo fundamental da filosofia grega. Mas para entender este ponto, é preciso saber quais são os extremos. Segundo Aristóteles, existem dois lados opostos que formam parte da vivência real: o terror ante o tremebundo e a piedade diante do miserável.

VIII.2.1) O terror ante o terrível

O terror ante o terrível é o estado que se experimenta, particularmente, perante o medo aos deuses e ao divino; as potências naturais ou supra-naturais que possuem a perigosa capacidade de dispor da vida e do real. O terror coloca-nos diante do perigo de perder nossa realidade frente à causas supremas ou superiores ao ser humano.

Podemos também entender como temor, o dó ou a perturbação perante a idéia de algum mal futuro. A representação gera a sensação de que aquele acontecimento penoso não é algo longínquo ou inevitável.

Esta proximidade com o problema, o confronto com a sua real possibilidade, causa profundo temor.

VIII.2.2) A compaixão

A compaixão trata-se de um sentimento de dó pela manifestação de um mal, que por algum motivo, recaiu imerecidamente sobre a personagem. O afeto de comiseração frente à miséria, atinge o receptor ao perceber-se “semelhante” à vítima. Em outras palavras, o medo que se produz devido a proximidade com o problema.

VIII.3) A catarse no teatro grego

Os gregos, por circunstâncias históricas, por crenças religiosas ou até por seus temperamentos, podem ter sido mais sensíveis ao influxo da catarse; diria-se que tiveram uma maior tendência a sofrer seu impacto.

Certamente, a tragédia grega, nos seus primórdios, era simplesmente uma violenta excitação religiosa, um êxtase báquico. Este fenômeno foi submetido às leis de arte, enobrecido por códigos em maior concordância com a emoção ideal. Os

poetas encontraram a maneira de transformar a compaixão e o temor humano, resolvendo-os em leveza e tranqüilidade, mediante o impulso da arte.

IX) A origem da poesia dramática

Segundo Aristóteles, a origem da poesia possui duas causas naturais:

1º) sendo a imitação uma ação natural e inata do homem, esta característica o diferencia de outros animais. O homem, desde sua infância, reproduz as coisas imitativamente; posteriormente, adquire seus primeiros conhecimentos por meio dessa atividade. Assim, tragédia origina-se na inata tendência do homem a imitar;

2º) por ser um fator intrínseco à aprendizagem, a imitação torna-se prazerosa, uma vez que os homens comprazem-se em fazer e observar as reproduções da natureza e da realidade.

A tragédia e a comédia surgem então, de uma natural inclinação humana a imitar, mesmo porque este processo envolve o deleite e o aprendizado por parte dos participantes.

IX.1) Da imitação

A essência da arte está ligada à imitação. No caso da poesia dramática, trata-se da imitação de ações. Mas, qual é o fundamento desta “imitação”? Garcia Bacca³⁹, em sua análise sobre a *Poética*, fornece algumas respostas que ajudam no aprofundamento da questão sobre a essência da origem da arte dramática. Segundo este autor, a imitação é um conjunto de ações que transformam o artificial em artístico. O ser original com suas ações reais e o ser representado, tornam-se uma só presença, com ações indicadas, mas não realmente realizadas. Desse modo, imitar não significa, primariamente, copiar o original. A representação envolve a criação de um novo ser que não depende dos condicionamentos do ser real imitado. Nesse sentido, a imitação é a ação cujo efeito é uma pura “presentificação” do ser imitado.

O prazer próprio da obra de arte expressa-se no seu tom artificial. O artístico não pretende, unicamente, fazer uma duplicação exata do real; ele pretende provocar o gozo e o prazer do receptor. No momento em que se depara com a reprodução

³⁹BACCA, Juan David Garcia, in *Poética de Aristóteles*. Editora de la Universidad de Venezuela, Venezuela, 1970.

artística, o receptor entende e enxerga o real de outro modo, distanciando-se do real; reconhece, aprendendo, tanto quanto gozando, com esta nova experiência.

X) Diferença entre Poesia Épica e Poesia Trágica

Uma das principais contribuições de Aristóteles foi esclarecer e analisar a relação entre as duas formas de criação literária: a épica e a dramática. Estas formas correspondem ao que, atualmente, encontra-se na narrativa (o romance) ou na dramaturgia (o texto teatral). A relação e a diferença entre essas formas sempre foi tacitamente entendida, mas não explicitamente analisada como nesta poética. Nesse trabalho, cada tipo de criação adquire seu próprio espaço, mostrando uma maior clareza quanto a sua delimitação.

É a partir desse momento que a teoria dramática estabelece seu próprio lugar. Aliás, resta dizer a importante valoração que o filósofo atribui ao trabalho dramático frente a outras formas de criação.

X.1) Coincidências

Vejam, primeiramente, os pontos comuns entre o trágico e o épico. Ambos podem ter uma fábula em suas duas formas: simples e complexas. Os elementos de reconhecimento, de peripécia e de patético, podem ser encontrados nas ações contidas em qualquer uma dessas manifestações literárias. Tanto na epopéia, quanto na tragédia, a fábula deve ser composta por uma ação íntegra e completa (com começo, meio e fim), para que, em ambos os casos, seja uma imitação prazerosa de ser vista. A unidade da ação é um elemento essencial na fábula, seja qual for a maneira como é expressada.

Basicamente, as partes da tragédia são as mesmas que as da narrativa épica, ou seja, prólogo, episódio e êxodo, com exceção da parte do canto coral e dos elementos relativos ao espetáculo.

A tragédia e a épica possuem a mesma perspectiva no momento de apresentação de suas personagens: deve-se imitar seres esforçados, bons e, em geral, superiores.

X.2) A fábula

A fábula é um elemento essencial no épico e no dramático. Porém, cada caso funciona de modo diferente.

As imitações podem adquirir uma forma narrativa ou dramática. Na narrativa, os acontecimentos são explicados e descritos por meio de uma espécie de “mediador”, papel desempenhado pelo narrador. No texto dramático, as ações são imitadas diretamente pelas personagens, não havendo mediador; os acontecimentos não são exprime ou descritos por alguém, apresentam-se por si mesmos com a finalidade de

que o texto representado atinja imediatamente o espectador. Sumamente, a ação se exprime de modo diverso em cada tipo de fábula.

Na construção da fábula, a epopéia apresenta uma vantagem frente à tragédia, pois permite uma maior extensão e multiplicidade de ações. A epopéia, por ser prioritariamente narrativa, tem a capacidade de desenvolver várias ações “simultaneamente”. Diferentes fatos podem ser descritos paralela ou alternadamente. Se a magnitude da ação é apropriada, o texto épico permite não só aumentar sua extensão, como também contribuir para a variedade e diversidade de episódios que compõem a fábula. Proveniente de uma maior liberdade na amplitude do texto, a épica pode desenvolver mais eficientemente cada parte.

De maneira oposta, na tragédia a fábula precisa de uma extensão adequada (limitada). Prefere-se uma fábula com episódios breves, não somente pela sua extensão, mas pela sua capacidade de síntese. A monotonia da fábula pode entediar a platéia e acarretar o malogro da tragédia. De outro lado, não é possível a representação concomitante de várias partes. Dificilmente, atinge-se a simultaneidade de fatos conseguida na epopéia.

No drama grego, não se tem a representação de várias ações ao mesmo tempo, só a parte que está sendo executada pelos atores no momento.

X.3) Unidades de tempo e espaço

As formas de poesia diferenciam-se quanto a utilização das unidades de tempo e espaço. Em seu primórdio, o épico e o dramático não tinham uma diferença relevante nesse aspecto. Posteriormente, como consequência da diferenciação na extensão das ações, a tragédia limita seu período de tempo ao que, ambiguamente, chamou-se de “revolução solar”, com isso, tenta-se manter ou superar em pouco tempo, o período do dia solar. A epopéia, por ser narrativa, não necessita de uma duração limitada, nem possui a exigência de um tempo definido.

No que se refere a unidade de espaço, supõe-se um lugar unitário para a representação devido a impossibilidade de uma representação simultânea. Não se encontra na *Poética* uma explícita diferenciação. Obviamente, a diversidade de espaço na expressão épica pode ser maior que na tragédia. De outro lado, não se sabe até que ponto a mudança de cenário, para simbolizar a mudança de lugar, era possível ou desenvolvida na tragédia grega.

Aliás, no que diz respeito às interpretações de unidade de tempo e de espaço, muitos conceitos foram utilizados, principalmente no classicismo francês, sem uma

real fundamentação no texto original da *Poética*. Ambas unidades são mencionadas de maneira geral, sem uma rígida fragmentação exigida posteriormente.

X.4) O maravilhoso

O maravilhoso nutre-se da fantasia e do irracional, sendo um importante elemento da fábula. Na epopéia, o maravilhoso pode se desenvolver com maior expansão por ser um texto que não depende da representação real de suas ações. Já na tragédia, o maravilhoso apoia-se na fantasia, ou na ação surpreendente e admirável, mas dificilmente na irrealidade. O componente do real e da verossimilhança é muito marcante nesse caso. A epopéia, por não ter que apresentar suas ações ao público, nem precisar de atores para recriar suas personagens, pode se valer mais facilmente do inexplicável.

X.5) Superioridade da Poesia Trágica frente à Épica

Depois de compararmos os tipos de poesia, deve-se salientar a preferência de Aristóteles quanto à tragédia. Sua conclusão tem gerado diferentes polêmicas. É discutível concluir qual a melhor forma, e até mesmo inútil. A discussão apenas serve para esclarecer mais eficientemente as características de ambas as formas de criação literária.

Aparentemente, a epopéia é a menos vulgar, já que se dirige a melhores receptores. Porém, sua qualidade poderia parecer superior. A tragédia, por outro lado, por estar subordinada a códigos de uma multidão, não poderia atingir a qualidade de uma epopéia.

Aristóteles inicia este raciocínio, mostrando a hipótese mais aceitável dentro do contexto filosófico grego. Contudo, posteriormente, opõe-se a essa idéia apoiando-se em uma série de argumentos. Para ele, os motivos pelos quais a tragédia se mostra superior a epopéia são os seguintes:

a) a suposta vulgarização do teatro se deve a uma errônea análise do texto teatral. Avaliado pela crítica e pela censura mediante o trabalho dos atores e do espetáculo, o texto teatral foi analisado sem atingir nem a verdadeira arte do poeta, nem a criação do seu texto. A crítica da época perdia-se na gestualidade do ator, na sua possível superficialidade, e não se mostrava especificamente literária. Este é um dos motivos pelos quais Aristóteles argumenta que a vulgarização da poesia trágica é só aparente;

b) em relação ao item anterior, vê-se que o texto dramático precisa de uma simples leitura para evidenciar sua qualidade. Nesse nível, a poesia trágica pode ser igual a épica, mas consegue ser superior devido a sua capacidade de mostrar sua qualidade e sua vivacidade tanto em texto quanto em representação;

c) a tragédia é superior a epopéia porque consegue a imitação com uma menor extensão. Para Aristóteles, a obra condensada é mais agradável que aquela difusa em um longo espaço de tempo;

d) a epopéia é inferior a tragédia, pois tem uma “unidade” menor em sua estrutura. As unidades de ação, tempo e espaço são mais definidas no texto dramático. De uma epopéia é possível fazer muitas tragédias. Essa argumentação representa algumas das características da filosofia grega. Em relação à arte, temos a exigência de um contorno bem definido como símbolo de perfeição, a limitação clara de um objeto era signo de beleza. Para Aristóteles, a tragédia tem o importante mérito de atingir o complexo objetivo da imitação em uma menor extensão.

CONCLUSÕES PRÉVIAS

Com este capítulo pretende-se apresentar qual foi a bagagem conceitual utilizada no início da teoria dramática, própria da Modernidade. Os principais textos de referência para entender a poesia dramática foram os de Horácio e Longino, tanto na Antigüidade, quanto na Idade Média.

Aristóteles, mesmo precedendo esses autores, não teve presença marcante durante essas épocas. Todavia, quando redescoberto com a publicação da *Poética*, em 1503, sua influência é absoluta em toda a posterior evolução da arte literária. É por esse motivo, que este autor é o primeiro e mais marcante paradigma deste trabalho. Somente com Aristóteles se abrem as portas da teoria literária em geral, especialmente, a teoria dramatúrgica na Modernidade.

Justifica-se essa idéia por diferentes razões:

a) a *Poética* é redescoberta durante um momento avançado no Renascimento (Cinquecento: 1500-1550). Trata-se de uma época importante, já que é a etapa de transição entre a Baixa Idade Média e a Modernidade. Com o Renascimento, redescobrem-se os modelos da Antigüidade Clássica (Greco-Latina), extraindo deles ideais adequados para o desenvolvimento das novas linhas de pensamento. Nesse sentido, Aristóteles foi um modelo quase perfeito a se seguir;

b) o simples fato da *Poética* introduzir-se na cultura por meio de uma impressão (em 1503), já constitui um acontecimento simbólico e marcante. A invenção da imprensa no século XV, facilitou a reprodução de obras em maior quantidade e com maior rapidez. A difusão da cultura e do conhecimento ampliou-se rapidamente. Quando Aristóteles é divulgado pela segunda vez, só que com seus textos impressos à máquina⁴⁰, quando suas idéias são recebidas e interpretadas⁴¹, vê-se que este autor passa por um processo de primitiva modernização;

c) o texto de Aristóteles sempre foi criticado pela predominante racionalidade de sua estrutura, especialmente, no modo como se refere à criatividade artística. Mas é esse racionalismo que o faz tão adequado à Modernidade, principalmente, para um momento como o século das Luzes.

⁴⁰ Aqui, se tem em mente a revolução que o elemento máquina simboliza cultural e historicamente.

⁴¹ Sobretudo para influenciar a posterior época Iluminista.

Verifica-se assim, que o renascimento da *Poética* (em 1503) possui um papel de maior destaque do que seu real nascimento (330 a.C).

Porém, desde a Antigüidade até a reaparição de Aristóteles, questiona-se qual era a bagagem cultural recebida quanto a discussão de regras para a criação na poesia dramática.

O termo “teoria dramatúrgica” é característico do século XX. Não se poderia utilizar essa denominação para identificar esse agrupamento de conceitos. Para responder a anterior questão, apresentam-se algumas idéias que, sinteticamente, evidenciam o caráter do que se entendia por arte e poesia dramática.

As origens da arte

As origens do fenômeno artístico encontram-se:

a) na procura inata do ser humano por tudo o que é sublime, ou superior a sua própria natureza (Longino);

b) na essencial e inerente tendência dos homens em imitar sua própria natureza ou realidade. Isso com o objetivo de satisfazer um simples e básico prazer e também de agir por meio dessa imitação na realidade, criando-se assim, a “cultura” com a qual o ser humano diferencia-se do animal (Aristóteles).

Contribuições Aristotélicas

Mais do que contribuições, os conceitos aristotélicos são, praticamente, descobrimentos teóricos que marcaram a literatura narrativa e teatral. Os principais conceitos são:

- a ação, principal objeto da imitação;
- a fábula, alma da tragédia;
- a personagem;
- a verossimilhança;
- a catarse;
- a noção de unidade (ação-tempo-espaço).

A teoria dramatúrgica consegue estruturar-se por meio da explícita identificação e delimitação desses elementos, ganhando assim, sua autonomia como arte.

O poeta ideal

As principais características que expressam o que se esperava de um bom criador dramático são as seguintes:

- a) uma adequada preparação filosófica, adquirida somente por pertencer a uma elite social determinada;
- b) uma eficiente atitude autocrítica;
- c) seguir os códigos artísticos estabelecidos pela tradição;
- d) imitação das obras deixadas por grandes mestres predecessores;
- e) atingida a condição de poeta, o criador passa a ser uma espécie de homem superior, de semi-deus, estando, desse modo, em uma condição acima do comum mortal.

Unidade de Gênero

A interpretação do gênero dramático pode ter algumas variações, dependendo do autor. Mas, sinteticamente, encontram-se dois blocos básicos:

- * tragédia (imitação de homens superiores);
- * comédia (imitação de homens inferiores).

Espera-se da obra uma unidade de gênero, ou seja, o cumprimento adequado dos códigos e características da linha escolhida.

Unidades Básicas

Uma vez determinada a unidade de gênero, existem três unidades básicas a serem consideradas no interior de uma peça:

- a) Unidade de ação - uma ação apresenta-se, desta forma, completa por dois motivos:
 - * por ser imprescindível à estrutura. Neste caso, a ação deve aparecer como consequência de outra e, por conseguinte, produzir uma nova;
 - * cumpre um processo circular (começo, meio e fim) - a unidade de ação abrange desde a menor ação até a totalidade da fábula;

b) Unidade de tempo - só se tem referência do espaço de tempo, quando este ocorre dentro de uma revolução solar (de 12 a 24 horas);

c) Unidade de lugar - Não há referência específica. Somente menciona a dificuldade de mostrar lugares diferentes em cenas simultâneas, como pode acontecer na poesia épica.

A Tragédia

A Antigüidade, em geral, define a tragédia como a arte que imita ações humanas. A característica dessa tragédia é o fato das ações não serem narradas, mas sim, presentificadas, ou seja, apresentadas diretamente.

A tragédia, nesse período, mesmo com uma contínua exigência de uma fiel imitação da realidade, está fortemente dominada pela moral, pela religião e pelos mitos religiosos.

A Estrutura da Tragédia

Os elementos característicos na construção de uma peça são os seguintes:

- * o diálogo como elemento e forma de narração principal;
- * a tragédia constituída de três partes: o prólogo, os episódios e o epílogo ou êxodo;
- * a peça dividida em cinco atos. Cada ato dividido em episódios ou cenas, cada cena agrupada em várias micro-ações.

A Personagem

Originalmente, a personagem era representada pelo coro. A personagem individual, tal como é conhecida atualmente, foi praticamente descoberta na Antigüidade, extraída da coletividade coral.

Mesmo assim, a função do coro manteve-se. Aliás, sempre sublinha-se a sua importância como personagem grupal na estrutura dramática.

As principais características e exigências na construção das personagens da Antigüidade são:

- * o herói sem individualidade, submetido aos deuses e à coletividade. Sua capacidade de decisão, frente as suas ações é limitada;
- * ainda com relação ao item anterior, vê-se que a personagem da Antigüidade está sujeita aos desígnios do destino;
- * o herói como um ser “bom”, ou seja, de acordo com a moralidade e

com a religiosidade de sua cultura. O herói deve assim ser considerado tanto no plano estético quanto no moral. A personagem deve fornecer um paralelo de beleza e ética;

- * o herói como um ser conveniente, isto é, adequado aos códigos sociais, sendo representado segundo os mitos e tradições históricas;

- * o herói como um ser coerente, ou seja, deve manter uma estrutura de comportamento permanente. Esta tendência induz as personagens, na tragédia antiga, a uma linearidade;

- * a idade da personagem em compatibilidade com o representado. Em outras palavras, a personagem deve se comportar de forma típica e esperada a cada faixa etária.

A Verossimilhança

Importante conceito introduzido por Aristóteles. Trata-se da elaboração de determinados códigos que proporcionam a identificação do receptor.

Para que uma tragédia tenha uma adequada credibilidade é preciso:

- * imitar a realidade não só como ela é, mas principalmente, como desejaria que fosse;

- * representar fielmente a realidade exterior, evitando atos absurdos ou que possam agredir os códigos estéticos públicos.

A Catarse

Conceito característico da *Poética* de Aristóteles.

Mediante a verossimilhança, busca-se a identificação do público com o objetivo de “purgar seus sentimentos”, descarregá-los do peso cotidiano da realidade.

O fenômeno teatral funciona como uma arte ritual, liberadora de emoções.

O Fantástico

Afastando-se da limitada representação da realidade exterior, o fantástico reflete o modo como o imaginário de um povo se expressa. Dir-se-ia que este conceito está, prioritariamente, relacionado ao mundo ou à realidade interior de uma cultura.

Na tragédia antiga, o fantástico pode se mostrar relacionado à aparição de deuses, porém, na poética clássica, dificilmente permite algum desvio que quebre a imitação do real.

Por isso, o irreal não é bem aceito. A metáfora literária da poesia épica, raramente, consegue traduzir-se em termos teatrais.



Esses são os diferentes elementos conceituais deixados pela Antigüidade Clássica para orientar a criação de um texto que se pretende cenicamente representado.

Assim, a teoria dramática adquire contornos mais definidos na Modernidade por meio da constante reinterpretação e redefinição desses elementos.

SEGUNDO CAPÍTULO

A POÉTICA DRAMÁTICA NA MODERNIDADE

A) “ARTE POÉTICA”

de Nicolas Boileau-Despréaux (1636-1711)

*Aquele que vê bem o homem e
que, com um espírito profundo,
penetrou nos recônditos de tantos
corações ocultos; aquele que sabe bem
o que é um pródigo, um avaro, um
“honnête homme”, um fátuo, um
ciumento, um esquisito, pode exhibí-los
no palco, com êxito e fazer que, aos
nossos olhos, vivam, ajam, falem.*

Nicolas Boileau-Despréaux⁴²

⁴²BOILEAU-DESPRÉAUX, Nicolas, *Arte Poética*, Ed. Perspectiva, São Paulo, 1979, Terceiro Canto, Versos 362-367.

O autor

Nicolas Boileau-Despréaux nasce em 1636. Aos 16 anos estuda teologia na Universidade Sorbonne, mas acaba não concluindo o curso. Inicia o estudo em direito, profissão que também o desagrada.

Devido a morte de seu pai, Boileau recebe uma herança com a qual vive por quase 20 anos. Desde então, dedica-se somente a literatura até seu falecimento. Por freqüentar os cabarets mais famosos, conhece Molière, que, posteriormente, lhe apresentará Racine.

Boileau e Racine são eleitos historiógrafos do rei em 1677. No mesmo ano, Boileau entra para a Academia de Letras. A partir de então, Boileau encontra-se sob a proteção do rei Luis XIV, passando a freqüentar a corte de Versalhes continuamente. Porém, desde 1690, esta atividade social diminui rapidamente devido a diferentes doenças. Depois de ficar surdo e com vários problemas físicos, falece em 1711.

Entre as obras que deixou encontram-se doze Sátiras, doze Epístolas e, finalmente, sua *Arte Poética*. Foi com este último texto que atingiu a fama, posteriormente a sua morte.

O Texto

A *Arte Poética*, publicada em 1674, é uma defesa doutrinária da chamada teoria literária clássica. O texto que já era conhecido antes de sua publicação mediante leituras feitas pelo próprio Boileau em diferentes salões da corte desde 1672, depois da sua primeira publicação recebe inúmeras reedições. A última, editada em 1701, é considerada o modelo mais avançado, uma vez que o prólogo é mais extenso e algumas idéias são melhor desenvolvidas.

Estes textos tornaram-se a principal poética do século XVII, e seu autor, Boileau, o principal representante do classicismo francês, segundo alguns autores do Alto Barroco. Mesmo com as críticas sofridas, essa poética foi um modelo a ser seguido durante mais de dois séculos. Ao ser estudado, acompanhava-se o texto quase como um preceito a ser aprendido literalmente.

Boileau continua as leituras de Horácio, Longino e Aristóteles (modificado pelos comentadores). Contudo, essa não é a sua única herança conceitual: ele completa e radicaliza muitas noções analisadas por teóricos anteriores, especialmente no referente às teorias aristotélicas. A influência horaciana em sua poética é muito maior, quando comparada a de Aristóteles. Uma das críticas a Boileau, é de plagiar o texto de Horácio.

A *Arte Poética* resume as idéias de sua época sobre a criação literária. Boileau pretende divulgar os conceitos elaborados pelos principais intelectuais e críticos que discutiam a dramaturgia daquele momento. O rigor de seus preceitos permaneceu por um longo período.

No teatro, o conjunto de regras estabelecidas por esse autor impõem-se autoritariamente à gerações posteriores de autores, limitando em grande parte a liberdade de criação e, portanto, a evolução de uma possível genialidade⁴³. A rigidez destas teorias não foi aceita passivamente. Molière sempre protestou com sua ironia. Corneille defendia arduamente a liberdade criadora; e mesmo Racine, apesar de obedecer as normas estabelecidas, criticou com sutileza as limitações teóricas as quais tinha que se submeter⁴⁴. Só no século XIX, especialmente com o movimento literário do Romantismo, os criadores revoltam-se contra os limites das normas clássicas, promovendo a criação de obras de valor sobre diferentes conceitos. A *Poética* de Boileau mostra uma época de exagerado dogmatismo ao qual a atividade artística engajava-se forçosamente. As normas na criação negavam qualquer liberdade de busca da experimentação.

A *Poética* de Boileau encontra-se dividida em quatro partes ou cantos:

- o primeiro canto apresenta os princípios gerais que devem guiar o bom poeta;
- o segundo enumera os principais gêneros secundários na literatura;
- o terceiro reflete sobre os grandes gêneros;
- por fim, o quarto canto descreve uma série de conselhos e considerações gerais.

Esta poética representa eficientemente os preceitos artísticos referentes à teoria dramática que predominava na época.

Um outro ponto a ser observado é o ambiente intelectual encontrado na corte de Versalhes. Isto fica explícito no quarto canto, quando Boileau faz uma apologia à figura real de Luis XIV e da aristocracia por ele representada.

Desse modo, faz-se importante o estudo desse texto, já que devido a sua própria rigidez, promove rupturas em autores posteriores. Apesar de lento, começam assim as diferentes propostas que transformarão a teoria dramatúrgica na Modernidade.

⁴³Essa imposição não se dá somente na França, mas se aplica a outros territórios.

⁴⁴Assim como na *Poética* de Aristóteles, no texto de Boileau também se encontram críticas sobre as obras mais representativas da dramaturgia da época. São precisamente estes três autores aqueles aos quais Boileau dirige-se com maior freqüência: Racine e Corneille, na tragédia e Molière na comédia.

Do Renascimento ao Século XVII

A doutrina clássica exposta na obra de Boileau constituiu-se na França na primeira metade do Século XVII, influenciada pelo movimento de idéias que se desenvolveram no Ocidente desde a publicação da *Poética* de Aristóteles e de seus comentaristas no século XVI. A inflexibilidade dos conceitos presentes na poética de Boileau não é uma característica particular do autor. Seu texto é um resumo final frente ao processo histórico de determinadas teorias que vinham se desenvolvendo há quase dois séculos⁴⁵.

No Renascimento, a postura ortodoxa adotada na dramaturgia não se estabeleceu facilmente. Por meio de diferentes autores percebe-se como várias idéias e posições, diante dos conceitos de arte, estavam em constante confronto. Uma postura conservadora frente a outra liberal discutia as regras de criação dramática. Com o tempo, no entanto, a crítica renascentista difundiu-se e a perspectiva conservadora terminou por se impor.

A teoria dramatúrgica do Renascimento, por outro lado, dirige-se em grande parte à monarquia, grupo social do qual se extraem os principais mitos, heróis, ações e símbolos que irão compor a estrutura dramática de uma obra.

A continuação, apresentam-se diferentes conceitos, segundo o modo como se desenvolveram neste período.

I) A Comédia e a Tragédia

Existia uma rígida delimitação em cada tipo de gênero. Não se aceitava a mistura de códigos ou regras. Até mesmo a inflexibilidade frente a esta separação foi amplamente discutida. O único ponto em comum entre as regras eram seus objetivos básicos: instruir, deleitar e emocionar.

A estrutura da comédia foi dividida em cinco atos ou, no máximo, seis, sendo que cada ato possuía cinco ou seis cenas. A personagem cômica não podia ter mais de cinco entradas cênicas.

Por outro lado, a estrutura da tragédia era de cinco atos, com no máximo três pessoas atuando. Em geral, a finalidade do drama apresenta um objetivo moral e

⁴⁵ Antes de começar a análise dos principais conceitos do texto, é adequado apresentar, de maneira geral, o panorama conceitual dessa época.

educativo, especialmente na tragédia. Pretende-se ensinar aos espectadores o temor aos deuses, a renúncia ao vício, afastar-se do mal e respeitar a verdade.

As diferenças entre tragédia e comédia, geralmente, expressavam-se da seguinte maneira:

<u>Comédia</u>	<u>Tragédia</u>
<ul style="list-style-type: none">• Suas personagens tendem a representar pessoas de baixa condição: tipos, gestualidade e linguajar característicos da cidade;• Na fábula, o nó busca estruturar-se com uma múltipla quantidade e variedade de ações. A história está cheia de situações diferentes que acabam por se complicar;• O desfecho tende a ser feliz;• Apresenta-se um estilo mais fácil e popular, com um tom mais leve.	<ul style="list-style-type: none">• Suas personagens tendem a representar reis, príncipes, grandes senhores ou pessoas da nobreza; tipos com gestualidade e linguagem da corte;• Na fábula, o nó tende a uma estrutura mais simples e unitária. Evita-se a quantidade excessiva de ações. A história concentra-se mais em uma situação determinada que se complica até chegar a um resultado final;• O desfecho pode ser dramático, ou mesmo lamentável;• Apresenta-se de maneira sublime grandes acontecimentos utilizando um estilo polido e cuidadoso.

II) As Unidades

A história e a peça devem ser sempre representadas no mesmo dia, no mesmo tempo e no mesmo lugar, além disso, deve-se evitar fazer no palco aquilo que não poderia ser fácil e honestamente feito ali, ou seja, não convém encenar assassinatos e outros tipos de mortes, simuladas ou não, pois todos saberão que se trata de fingimento.

Jean de La

Taille⁴⁶

⁴⁶CARLSON, Marvin, *Teorias do Teatro*, Ed. UNESP, São Paulo, Brasil, 1997, p.70.

O teatro ... nunca deve ocupar-se de um argumento que requeira mais de um dia para ser concluído.

Jan Vauquelin de La Fresnaye⁴⁷

Estes textos correspondem a dois importantes teóricos da dramaturgia nesta época e expressam de maneira clara como o conceito de tempo e lugar eram abordados. Contudo, embora Jean de La Taille e Jean Fresnaye, entre outros, apoiassem as unidades neo-clássicas, tais unidades nunca foram facilmente aceitas. Por mais de meio século discutiu-se com intensidade a real necessidade de seguir as unidades desse modo. Vários outros teóricos da dramaturgia opunham-se firmemente à rigidez com que as normas eram interpretadas.

Esta forte tendência ortodoxa explica-se pelas teorias desenvolvidas pelos críticos do Renascimento. A origem está na interpretação do conceito de “mímese”. O conceito clássico de “mímese” leva à procura pela imitação da natureza da maneira mais perfeita possível, buscando uma maior semelhança com o real. Esta idéia foi levada ao extremo, em que os elementos tempo e espaço eram usados de forma literal. Desse modo, o mesmo tempo e espaço usados na ficção da peça tinham que corresponder ao tempo e espaço da realidade da representação cênica. Assim, a imitação da realidade chegava ao seu mais alto nível, atingia a verossimilhança esperada.

II.1) A Ação

No que se refere a unidade de ação, a interpretação não sofreu grandes transformações desde a poética aristotélica. Cada unidade tem que ser necessária com respeito às outras, e a ação principal precisa se manter do começo ao fim. Diferentemente de Aristóteles, toma-se um aspecto com maior flexibilidade: começa-se a aceitar ações múltiplas ou paralelas em uma mesma fábula.

II.2) O Tempo

A unidade de tempo apresenta duas interpretações que, apesar de relacionadas, diferenciam-se: tempo da ficção e tempo da representação.

⁴⁷Idem, ibidem, p.71.

Para que a imitação da realidade seja perfeita, o tempo da ficção, preferencialmente, deve ser o mesmo que o tempo da representação. Se levada ao extremo, essa idéia busca utilizar o mesmo número de horas da ação da fábula para a apresentação cênica. Para alguns esse uso era absurdo; para outros, no mínimo, desnecessário. Este motivo fez com que alguns teóricos (Ludovico Castelvetro, por exemplo) pretendesse reduzir a ação dramática a doze horas. Dentro dessa perspectiva, essa posição era perfeitamente justificável: se a ação dramática durasse vinte e quatro horas e tivesse que se utilizar a mesma quantidade de horas para atingir o máximo de realismo, na representação cênica o espetáculo seria cansativo ... e mesmo insuportável⁴⁸.

II.2.1) O tempo da ficção

Sugere-se que os eventos que aconteça durante os cinco atos de uma peça se desenvolvam em um único dia (ou, no máximo, dois).

II.2.2) O tempo da representação

O tempo da representação pode se restringir a não menos de três horas e não mais de quatro. Geralmente, adota-se três horas para a comédia e quatro para a tragédia.

II.3) O Espaço

Da mesma maneira que o tempo, acredita-se que a ação deve ser desenvolvida no mesmo lugar, para manter a “mímese” adequada. Não eram aceitos espaços diferentes para a mesma fábula. A preferência era de um cenário constante.

III) A Personagem

Já discutimos a aparição de personagens que representavam tipos característicos de pessoas. Além do comportamento linear, a personagem devia ser cuidadosamente representada segundo sua idade, sua classe social e/ou sua profissão. Porém, isto não bastava, era preciso seguir as idéias aceitas sobre o que correspondia à atitude de cada faixa etária ou posição social.

⁴⁸Nesse aspecto, em favor de um preceito aristotélico como a “mímese”, perdia-se outro: a capacidade de síntese.

O enrijecimento desta posição apresenta alguns problemas. Discutia-se o fato de que as personagens não estivessem representando verdadeiramente a realidade (nesse caso, tem-se em conta a pessoa como ser humano), mas sim reproduzindo determinados estereótipos de fácil aceitação.

Uma diferença notável frente à dramaturgia clássica, é o desaparecimento do coro, personagem grupal que tinha uma função importante no drama greco latino.

IV) Os Autores Predecessores

Ao gerar idéias e apoiando-se em uma bagagem cultural que alimentou diferentes fontes e autores, Boileau e sua poética representam o final de um percurso que se desenvolveu desde o Renascimento.

A continuação, apresentam-se os principais autores que precederam a poética de Boileau. Com o objetivo de mostrar certa especificidade, esta enumeração facilita a identificação dos intelectuais que mantiveram viva a discussão dramática e literária desde o Renascimento até o século XVII. São eles:

- Jacques Pelleter du Mans (1517-1582), que faz uma importante tradução da obra de Horácio, em 1545;
- Thomas Sébillet (1512-1589), que publica sua arte poética, em 1548;
- Giambattista Giraldi (1504-1573);
- Ludovico Castelvetro (1505-1571);
- Giovanmaria Cecchi (1512-1587);
- Giasone Denores (1530-1590);
- Battista Guarini (1538-1612);
- Jean de La Taille (1540-1611);
- Pièrre de Laudun d'Aygaliers (1575-1629), com a publicação da arte poética francesa, em 1598;
- Jean Vauquelin de La Fresnaye (1536-1606), com sua arte poética publicada, em 1605;
- Jean Chapellain (1595-1674), com a publicação do discurso sobre a poesia dramática, em 1635;
- Hipolyte-Jules Pilet de La Mesnar Dière (1610-1663), que publica sua poética, em 1639;

- François Hédelin, Abade d'Albignac (1604-1676), que publica “prática do texto”, em 1657;

Por meio desse processo de transformação na discussão teórico-dramatúrgica, chegamos, finalmente, a arte poética de Nicolas Boileau. Encerrando uma etapa diretamente relacionada com um debate próprio do classicismo francês, este autor representa um momento importante na discussão artístico-dramática da Modernidade: **a etapa pré-iluminista.**

PRINCIPAIS CONCEITOS

I) O Poeta Ideal

Do primeiro ao quarto canto da *Poética*, Boileau apresenta os princípios gerais que devem orientar o poeta ideal. Não fornece definições sobre como é o dramaturgo perfeito, mas o representa mediante diversos conselhos e recomendações que todo criador deveria seguir ou meditar.

I. 1) A autêntica vocação

O poeta ideal deve ter uma autêntica vocação. Naturalmente, sentirá a necessidade de expressar-se por meio de uma verdadeira inspiração. O talento e a inspiração são dons indispensáveis para o poeta ideal.

Para isto, o artista precisa ter certeza da real autenticidade deste talento por meio de suas criações. Para Boileau, a vocação do escritor, mais do que em qualquer outra profissão, precisa apresentar uma forte coerência. Não é possível ceder à mediocridade, não há meios termos. Se o autor dramático não atingir um grau de qualidade satisfatório, é preferível que desista da atividade.

Segundo Boileau:

*Se for sua vocação seja antes pedreiro,
operário considerado numa arte necessária, do
que escritor sem relevo e poeta vulgar. Existem,
em qualquer arte, diferentes graus e pode-se, com
honra, ocupar segundas filas; mas na perigosa
arte de rimar e de escrever, não há graus do
mediocre ao pior. Quem diz 'escritor frio' diz
autor detestável⁴⁹.*

I. 2) A emoção sincera

O verdadeiro poeta consegue transmitir uma emoção sincera mediante uma particular simplicidade. Expõe uma emoção genuinamente honesta por meio de uma expressão equilibrada. Existem autores enamorados com seus jogos de palavras, sem perceber que são artificiais. Deve-se dar preferência

⁴⁹BOILEAU-DESPRÉAUX, Nicolas, In: op. cit, Quarto Canto, Versos 26-34, p.66.

ao ponto exato, a particular simplicidade. Desse modo, consegue-se construir uma personagem e uma ação com natural fluidez.

No caso contrário, aparecem personagens falsas (no sentido de tentar transmitir um sentido que não consegue iludir), com as quais percebe-se que o autor não consegue transmitir emoções verdadeiras por meio de seus heróis. Isto aponta para a qualidade quanto para sensibilidade do criador.

I. 3) A importância da razão

A importância da razão refere-se ao eficiente uso do intelecto do poeta e sua incansável capacidade de trabalho para o desenvolvimento e sua arte.

O desenvolvimento da rima ou, em geral, da técnica da escrita, só se atinge mediante o uso de uma razão organizada. Quando se descuida⁵⁰, devido ao relaxamento de nossas capacidades intelectuais, o artista pode perder o conhecimento adquirido; deve fazer sempre o máximo uso de sua razão para o constante desenvolvimento de sua arte.

I. 4) Evitar o preciosismo

Boileau adverte que deve-se evitar os excessos na escrita, os versos sobrecarregados. Tudo deve ser encaminhado para o bom sentido das coisas, ou seja, é preciso achar a medida certa para bem escrever. O vício do preciosismo⁵¹ torna artificial toda criação literária.

I. 5) Evitar a prolixidade

Boileau sintetiza esta concepção da seguinte forma:

Quem não se contém, jamais soube escrever

Às vezes, o autor dramático encontra-se tão mergulhado em seu objetivo narrativo, que não percebe que, com isso, pode esgotar o tema. Isto acontece,

⁵⁰No caso, Boileau refere-se especificamente ao uso da rima.

⁵¹Delicadeza ou sutileza excessiva no falar e no escrever. Este termo refere-se, particularmente, à maneira como eram usadas as expressões nos salões literários da França no século XVII.

geralmente, quando se tem grande número de descrições. O texto torna-se excessivamente narrativo, expandido por numerosos detalhes inúteis.

Esta prolixidade na narração é ainda mais notória quando o texto é representado. Fala-se demais, prolongando a ação desnecessariamente, produzindo, assim, um efeito de aborrecimento e cansaço. Aliás, na representação, é preferível colocar diante dos olhos dos receptores do que descrever. Sendo assim, é preciso evitar a prolixidade, no sentido de evitar uma inútil descrição que, cenicamente, poderia ser apresentada. Para o texto teatral, é melhor valer-se de uma imagem do que de uma narração.

I. 6) O cuidado do estilo

Todo autor dramático deve ter cuidado com o seu próprio estilo, evitar, segundo Boileau, o desequilíbrio no verso. Por vezes, ao evitar um verso fraco o autor o torna extremamente duro, ou para evitar ser prolixo torna-se confuso. Boileau adverte:

*O medo de um mal nos conduz frequentemente ao mal ainda pior*⁵².

Existem algumas recomendações específicas que são colocadas para que autor possa melhorar seu estilo:

I. 6.1) O uso adequado do tom

O criador dramático deve usar um tom literário adequado. Boileau recomenda ser simples com arte, sublime com orgulho e agradável sem artifício. O efetivo uso do tom refere-se ao especial cuidado em achar a cadência que for mais artística. Para isso, o artista precisa de talento e de sensibilidade auditiva. Além disso, deve pensar no leitor oferecendo-lhe o que pode agradá-lo, ainda mais quando trata-se de um receptor instruído e exigente.

I. 6.2) O uso do ritmo

Boileau recomenda a todo autor que se preocupe com a criação do ritmo das palavras, com seus possíveis sons na representação. Para isto é necessário selecionar as palavras mais harmoniosas que darão forma ao texto. O autor deve evitar o encontro de sons desagradáveis ou arítmicos na combinação dos fonemas. Por outro lado, esse ritmo precisa de variações e de diferentes cadências. Deve-se fugir de

⁵²BOILEAU-DÉSPREAU, Nicolas, In: op. cit, Primeiro Canto, Verso 65, p. 149.

ritmos monótonos. O autor tem que se preocupar em mudar sua forma de escrever, variando as palavras e, portanto, seus ritmos. Um estilo uniforme demais termina por aborrecer pela sua monotonia, sendo essa a característica de autores entediantes. Um bom autor sabe como valer-se de um ritmo flexível, passando do tom grave ao doce, do divertido ao severo.

I. 6.3) O estilo burlesco

O estilo burlesco deriva do gênero burlesco usado nas comédias do século XVII. Possui a característica de parodiar algum modelo estabelecido, seja personagem, gênero literário ou modelo político.

Boileau, mesmo com as suas notórias reticências frente a esse estilo, não o discrimina. Apenas salienta o cuidado com o mau uso do burlesco. Deve-se evitar toda a baixeza e vulgaridade. Concede a linguagem popular, uma vez que pode ter uma presença nobre no texto quando utilizada de maneira precisa.

Finalmente, no que diz respeito ao cuidado do estilo, Boileau adverte que o autor não deve descuidar do aspecto formal da língua, preocupando-se com o tom adequado e com o ritmo, sem deixar de cultivar a linguagem literária.

I.7) A clareza da idéia original

Segundo este autor, existem pessoas cujos pensamentos estão em constante perturbação. Nesse estado de confusão, dificilmente conseguem delimitar alguma idéia. O artista não pode estar nestas condições, pois precisa de objetividade e razão para efetivar sua própria criatividade.

Antes de escrever, o poeta dramático precisa aprender a pensar. A concepção da peça precisa de clareza e definição antes de ser concretizada no texto. Essa idéia original não pode ser confusa, pois isso acarretará uma perigosa falta de nitidez. Quando a idéia é concebida com clareza, a expressão flui com facilidade, as palavras aparecem e desenvolvem-se com naturalidade.

I.8) O correto uso da língua

Boileau não só pensa que o escritor deve dominar o uso correto da língua, como exige do autor dramático pesquisa e amor ao idioma com o qual se comunica. Só assim, poderá o autor atingir o verdadeiro grau de qualidade. Isso pode ser percebido na seguinte passagem:

Principalmente, que em seus escritos, a língua venerada até seus maiores excessos, seja sempre sagrada ao senhor. Se o termo é importante ou a construção é viciosa, o senhor me impressiona inutilmente com um som melodioso; meu espírito não admite um pomposo barbarismo, nem o orgulhoso solecismo de um verso empolado. Resumindo: Sem a língua, o autor mais divino, por mais que se esforce, é sempre um mau escritor⁵³.

Que tipo de língua Boileau venera? Mesmo na Ambigüidade de suas afirmações, percebe-se que a língua correta é aquela usada na corte, é esse modelo que se espera ser difundido culturalmente. Qualquer experiência artística que procurasse brincar com os códigos lingüísticos fora dessa estrita linha, não era bem recebida⁵⁴.

I. 9) O rigor na composição

Este conceito está ligado à idéia desenvolvida por Horácio sobre o aperfeiçoamento constante que deve seguir o artista. Para Boileau, pouco importa que a obra possua alguns trechos de qualidade se o conjunto é fraco, semeado de erros. É necessário que o talento ocupe seu devido lugar, que apresente uma unidade. O talento deve aparecer harmonicamente do começo ao fim do trabalho, como um todo na obra. Não basta o talento básico do artista, deve-se acrescentar o desenvolvimento deste talento pelo disciplinado uso da sua razão. Portanto, exige-se um trabalho constante e um rigor na composição.

Seguindo o caminho de Horácio, Boileau recomenda a árdua revisão do texto criado. Antes de dar por terminada uma obra, o poeta dramático deve lapidá-la, retocá-la sem descanso, acrescentando ou excluindo partes de acordo com a necessidade.

I.10) A influência da crítica

⁵³Idem, ibidem, Primeiro Canto, Versos 155-163, p.20.

⁵⁴Esta foi uma das principais causas pelo qual um autor como Molière teve sérias dificuldades com a crítica de sua época.

Boileau mostra que o criador deve estar sempre aberto à influência da crítica. Mesmo sem esclarecer a diferença, refere-se a dois tipos de crítica: a crítica do artista com ele mesmo, a chamada auto-crítica e a crítica exterior, recebida do círculo cultural.

I.10.1) A importância da auto-crítica

Boileau salienta que o autor dramático deve ser, para consigo, o mais severo e coerente crítico. Critica-se não só aqueles poetas totalmente incapazes da menor auto-avaliação, mas também os totalmente intratáveis em lidar com uma opinião externa. Estes protegem sua obra de maneira forçada, fugindo ou recusando todo tipo de avaliação.

I.10.2) O crítico ideal

Boileau adverte que é melhor desconfiar de elogios quando escondem a falsos admiradores. As pessoas que aconselham antes de adular, aqueles amigos que criticam para aliviar os defeitos do artista são dignos de maior confiança.

Esclarece, porém, que mesmo sendo preferível aceitar as críticas e corrigir sem protestar, o poeta não deve render-se às opiniões de qualquer um. Pessoas tolas ou ignorantes podem censurar uma obra inteira por alguma bobagem que lhe desagradou ou por, simplesmente, não ter entendido. O que significa que é importante escolher o crítico adequado. Deve ser alguém que se por uma crítica sólida, inteligente, que se conduz pela razão e sabedoria. Cabe agora a pergunta: onde encontrar esse crítico ideal, que possua as virtudes mencionadas, possuindo, portanto, credibilidade? Boileau responde comentando que, infelizmente, este avaliador ideal, este sensor perfeito, raramente é encontrado.

II) A personagem

Boileau apresenta seu modelo ideal de herói e as regras que devem ser seguidas para sua construção. As semelhanças com as teorias clássicas são óbvias, como se as normas simplesmente se repetissem, mudando apenas o contexto histórico. Seu herói dirige-se aos príncipes e à corte de Versalles, possui vocabulário e gestos refinados e sua ética toma contornos diferentes.

Boileau adverte sobre o perigo da criação de personagens unilaterais pelo autor dramático, o que acontece quando as características da personagem se assemelham as

do autor. Este deve preocupar-se em saber representar a complexidade da natureza. Cada indivíduo da peça precisa expressar-se de uma maneira própria e diferente. O dramaturgo deve cuidar para que os personagens não possuam homogeneidade, o que ocorre ao deixá-los falar do mesmo modo (aliás, a maneira do próprio autor). É por este motivo que muitas personagens terminam sendo cansativas, monótonas e previsíveis.

No referente a escolha adequada do herói, Boileau estabelece que este deve ser capaz de interessar pela notoriedade de seu valor e por ser um exemplo de virtudes. A personagem principal deve ser heróica até mesmo em seus defeitos; deve ter abundantes e surpreendentes façanhas. Mas tudo isso não basta, o herói escolhido tem que ser o adequado. Segundo Boileau, as proezas de um herói vulgar só causam tédio ou desinteresse.

Nesse sentido, percebe-se que a aceitação social da personagem não só mantém o elitismo típico da dramaturgia clássica, como também torna mais restritas suas normas de eleição. Encontram-se alguns exemplos nesta poética: heróis como César, Alexandre ou Luis XIV⁵⁵ são bem recebidos.

II.1) As qualidades das personagens

II.1.1) Sua verdade psicológica e histórica

A verdade psicológica e histórica em Boileau é uma mistura dos conceitos de conveniência de Horácio e de coerência de Aristóteles.

Em primeiro lugar, a personagem precisa mostrar sua verdade psicológica, no sentido de mostrar uma coerência do começo ao fim. Deve permanecer com uma estrutura de personalidade própria⁵⁶. Dificilmente, aceita-se uma ação que esteja fora do contexto psicológico estabelecido para a personagem, mesmo que isto lhe de maior complexidade ou torne-o mais surpreendente.

Em segundo lugar, a personagem precisa mostrar sua verdade histórica. Aqui, Boileau destaca a importância dos fatores culturais e históricos. Cada herói conserva o caráter que lhe é próprio, recebido do contexto cultural em que se encontra. O dramaturgo deve estudar os costumes não só do país, mas do lugar específico onde o herói cresceu e desenvolve suas ações. Precisa estudar os costumes próprios da época

⁵⁵Esta é uma maneira de lisonjear o rei Luis XIV da França. Boileau serve-se deste artifício constantemente.

⁵⁶Percebe que esta regra aplica-se ainda com maior rigor.

em que se passa a história. Salienta, assim, a importância do tempo e do espaço como influência marcante na construção da personagem.

II.1.2) A sinceridade de sua emoção

A personagem precisa expressar suas emoções de maneira sincera, verossímil. É necessário atingir o ponto exato, a maneira específica de expor seus sentimentos. Esta definição sempre é ambígua. Como saber a medida precisa na qual a personagem comunica suas emoções? Boileau só faz uma advertência: o excesso de dramatismo termina sendo inconveniente para qualquer indivíduo da peça. Em outras palavras, deve-se evitar sobrecarregar os heróis de emoções, pois terminam por perder credibilidade, verossimilhança e até a simples aceitação do público.

II.1.3) A idade da personagem

Boileau retoma o conceito desenvolvido por Horácio. O autor dramático deve reconstruir adequadamente a fase da vida em que se encontra a personagem. Devido às mudanças a que estão sujeitos os homens, é importante representar a maneira pela qual as transformações marcam cada sujeito da peça. Ele comenta como cada idade tem seus próprios prazeres, seus costumes, seu espírito particular. É por isso que o poeta dramático deve procurar representar eficientemente a idade dos protagonistas da ação.

II.1.4) Os costumes da personagem

Este conceito está basicamente relacionado com a posição social e/ou cultural da personagem. Boileau afirma que todo ambiente é fértil em modelos a serem representados; o dramaturgo deve estudar e conhecer os tipos que se encontram desde a corte até a cidade. Isto mostra uma transformação em comparação à teoria dramática do clássico greco-latino: o elitismo já não é tão estrito. Mesmo que as personagens da corte tenham prioridade, existem na ficção sujeitos de diferentes condições. A desvantagem é que, às vezes, submetia-se a personagem aos estereótipos estabelecidos a cada condição social (sobretudo as pertencentes às classes menos favorecidas). Não é à toa que as personagens da corte são geralmente representadas em tragédias, e as da cidade, em comédias.

III) A verossimilhança

Em sua poética, Boileau segue apenas os caminhos já traçados por Horácio e Aristóteles. Isto quer dizer que o ideal de verossimilhança é atingir a perfeita imitação da natureza ou do real. Tudo aquilo que fugir deste objetivo é criticado com desaprovação. Logicamente, a aplicação deste conceito não é nada simples; a verdade, o chamado de real já está estruturado mediante uma série de códigos e estereótipos que devem ser seguidos. Quer dizer, a imitação do real, na verdade, está bastante condicionada ao cultural, ao social. Isto já acontecia na dramaturgia clássica grega. No Ocidente, especialmente na França do século XVII, estas condições desenvolveram-se com maior complexidade, sobretudo quando exigia-se um forte submetimento às regras artísticas estabelecidas.

Boileau deixa algumas recomendações para construir uma obra verossímil:

- procurar não oferecer algo inacreditável ao espectador. Este sempre está atento aos mínimos detalhes;

- a história pode basear-se em fatos reais ou conhecidos por meio da tradição, mas isto não assegura a verossimilhança da fábula. Uma deficiente estrutura dramática, ou uma representação ruim podem acabar com o mais conhecido dos fatos. Para que a peça seja verossímil, deve existir preocupação com a utilização dos códigos adequados;

- uma situação fantástica ou absurda, mesmo sendo maravilhosa, tira credibilidade da peça. Para o autor, é muito difícil emocionar ou comover com aquilo que não é crível;

- existem situações e ações que, de preferência, não devem ser mostrados à vista do público: ficam melhores quando são simplesmente ouvidas. Deve-se evitar agredir a susceptibilidade do público. Aliás, exige-se muito da representação teatral, ao apresentarem-se fatos perceptivelmente falsos quando executados no palco. Neste caso, é melhor narrar do que mostrar.

IV) O Efeito Dramático

Este conceito refere-se à maneira específica com a qual a peça teatral procura atingir o público. Para isto, discutem-se os objetivos com os quais se pretende chegar ao receptor e os resultados que se

espera obter. Na dramaturgia clássica, por exemplo, espera-se que o efeito dramático produzido no público seja a catarse.

No começo da etapa moderna, ainda manteve-se o conceito de catarse, mas devido as suas transformações em diferentes etapas, prefere-se utilizar a expressão “efeito dramático”. Na Modernidade, o conceito de catarse perde sua especificidade ao complementar-se com outros conceitos. Nesse sentido, “efeito dramático” é um termo mais abrangente.

IV.1) Prender a emoção

Para Boileau, uma peça deve procurar atingir o coração do público, prender suas emoções. Esta é a principal condição, o requerimento básico para um bom efeito dramático. O texto pode estar corretamente escrito, suas idéias bem construídas, mas se não consegue se aproximar da emoção do receptor, torna-se frio, cansativo e facilmente criticável.

IV.2) A catarse

Depois de estabelecer a função básica da emoção, Boileau retorna ao conceito clássico de catarse recebido de Horácio e Aristóteles. O efeito dramático esperado é a catarse do público, quer dizer, promover emoções de terror e compaixão. Segundo a maneira como o próprio autor a define, é agradar ao público, comovê-lo ou impressioná-lo ante uma situação que causa temor.

V) Concepção de Gênero

Boileau detém-se de maneira mais detalhada sobre a concepção dos gêneros. Ele os separa, os demarca. No segundo canto, aparece o que ele denomina de gêneros secundários: o idílio, a elegia, a ode, o soneto, o epigrama, o rondó, a balada, o madrigal, a sátira, o vaudeville e a canção. No terceiro canto, Boileau aprofunda os grandes gêneros: tragédia, comédia e epopéia. Neste último caso, o autor não deixa de salientar que cada gênero deve ocupar-se, exclusivamente, dos códigos que lhe correspondem, evitando qualquer tipo de mistura. Ele estabelece que todo gênero tem um princípio geral: a imitação da natureza. Tanto na tragédia quanto na comédia, o autor dramático

precisa de talento e capacidade suficiente como para poder representar efetivamente a natureza humana.

VI) A Estrutura da obra

No que se refere à estrutura de uma obra⁵⁷, Boileau comenta sobre a utilização da linguagem, a fábula, modo como as ações funcionam dentro desta e como o elemento fantástico é assimilado. Na *Poética*, estes elementos encontram-se separados para que haja uma melhor visualização, especificando como cada um deles funciona na estrutura da peça e qual é a idéia que se tem dos mesmos.

VI.1) A linguagem

Sobre a linguagem, Boileau aconselha uma eficiente utilização da língua. O autor deve sempre procurar a forma de escrita mais simples, evitando um estilo carregado ou refinado demais. No entanto, os extremos devem ser evitados; prefere-se a língua culta, diferente da coloquial. Não se aceita a mistura com a linguagem popular. Isto é definitivo na tragédia, em que se espera educar o povo com um vocabulário elevado. No caso da comédia pode haver uma maior flexibilidade, mas sempre prefere-se que a linguagem tenha um nível adequado, fazendo rir sem se valer da fácil vulgaridade para captar a atenção do público.

VI.2) A Fábula

VI.2.1) Principais recomendações

Boileau sublinha alguns pontos importantes aos quais o autor deve atentar na hora de construir uma peça:

- Evitar uma inútil complicação;
- Recomenda-se não oferecer uma história excessivamente carregada de incidentes. A superabundância de ações termina empobrecendo a fábula;
- Manter o ritmo da narração;

⁵⁷ Aqui, o autor refere-se preferencialmente à tragédia.

- relato deve manter a vivacidade necessária, pois um texto lento não consegue prender o interesse. Às vezes, isto acontece devido ao excesso de descrições encontradas em algumas narrações;

- A importância do começo;

- A parte inicial da fábula é um dos momentos mais importantes. É neste instante que se captura a atenção do público. Para isto, o começo precisa de uma naturalidade especial, não apresentando afetações e sendo desenvolvido da maneira mais simples possível;

- As ações devem ser agradáveis e interessantes.

VI.2.2) O nó da fábula

É importante o eficiente desenvolvimento do nó da história. Para isto, toda ação deve ser clara desde o princípio. Dessa maneira consegue-se prender a atenção do público. Com um nó deficiente, os autores não transmitem a ação com clareza. Uma peça em que se percebe o ator agindo confusamente por não saber seus objetivos, torna-se desinteressante e inverossímil. Além disso, segundo Boileau, o tema deve ser claramente explicado e esclarecido durante o transcorrer das ações, salientando assim, sua função didática.

VI.2.3) A progressão dramática

A progressão dramática é um dos mais importantes conceitos em Boileau. A tensão, ou complicação, do nó na fábula precisa de um ritmo crescente cena após cena. A ação posterior sempre deve ser mais interessante que a anterior. Este movimento dramático continua até chegar ao desfecho do acontecimento, onde esta progressão dramática chega ao seu ponto culminante. Dessa forma, o público fica mais envolvido na história. Todo receptor é atingido por alguma fábula que tem algum segredo ou mistério por revelar. Consegue-se uma artística e eficiente dramaticidade quando alguma verdade oculta torna-se conhecida de maneira imprevista e surpreendente, de tal forma, que tudo na fábula muda, tomando um rumo pouco convencional e chegando a um final diferente do esperado.

VI.2.4) A temática do amor

Os temas românticos, enfeitados com ternos sentimentos, tomaram conta do teatro do século XVII. A temática do amor tornou-se a temática característica tanto do teatro quanto dos romances da época. Boileau adverte sobre o perigo desta espécie de moda. É um tipo de história que, usada de maneira exagerada ou carregada, esgota-se facilmente. Deve-se evitar personagens e situações melosas demais. A pessoa que se encontra numa situação amorosa precisa ser representada da maneira certa. Personagens super emotivas perdem verossimilhança e terminam entediando os espectadores. As situações insistentemente românticas e adocicadas demais, ao invés de comover, causam riso.

É interessante perceber como este tipo de história começa a se desenvolver na Modernidade. Antes, eram só um complemento das outras temáticas imperantes: a religiosa, a histórica e a heróica (no caso, se trata de heróis e façanhas fictícias). A partir do Renascimento, o conflito amoroso (individual) entre as pessoas deixa de estar submetido ao conflito do homem frente a seus deuses, ou ao conflito de um herói frente a uma comunidade. A temática do amor começa a tornar-se autônoma e própria como tal.

VI.3) O fantástico

A poética de Boileau, da mesma forma que a poética de Aristóteles, não admite a intervenção do elemento fantástico na fábula. A imitação da natureza na arte dramática consegue se tornar uma estrita exigência. Qualquer coisa que fuja da representação do real é considerada um estorvo, um elemento inútil, que pode arriscar a unidade e a verossimilhança do trabalho geral.

No caso em que o fantástico é aceito, apresentando-se dentro dos códigos religiosos, como na época antiga, aceitam-se elementos fora do real, sempre que tenham relação com o Cristianismo. Nesse caso, Boileau pensa que o Cristianismo, enquanto religião não funciona tão efetivamente quanto a mitologia helênica na construção dramática. A religião cristã não presta para grandes ornatos, nem para uma fantasia capaz de divertir ou agradar. Pelo menos, não com a mesma força com que funcionava na arte dramática chamada, às vezes, de pagã.

*Os mistérios terríveis de fé de um cristão não são susceptíveis de ornamentos alegres. O Evangelho só oferece ao espírito, por todos os lados, penitência que deve ser cumprida e tormentos merecidos.*⁵⁸

VII) A comédia

Boileau detém-se na comédia dando algumas recomendações sobre seu uso. Depois de fazer uma breve história sobre sua origem em Atenas Antiga, ele mostra que um gênero menor consegue afinar-se devido ao melhor uso de seus elementos. Aprendeu-se a rir sem acidez; soube-se instruir sem precisar de venenos ou artifícios baixos. Por outro lado, a comédia se reafirma como gênero, no sentido de ter um conjunto de regras e códigos que lhe são próprios. Segundo Boileau, o cômico é inimigo de suspiros, choros e lágrimas; não admite os lamentos trágicos na sua composição.

Apresentam-se aqui algumas regras que o autor aconselha seguir.

VII.1) A eliminação da comicidade grosseira

Para criar uma comédia de qualidade não se precisa agradar ao receptor a qualquer custo. Não é satisfazendo os fáceis códigos populares com palavras baixas e sujas que realmente consegue-se um trabalho eficiente. A aceitação de um determinado público e até o êxito da peça pode ser um resultado enganoso. Na comédia, com maior motivo, a linguagem nunca pode ser descuidada, deve sempre tentar ser o mais correta possível. O autor dramático deve saber brincar nobremente com as palavras. O discurso é melhor quando composto por expressões adequadas e paixões expostas. O bom autor de comédias não precisa rebaixar-se para agradar ou captar a atenção do receptor. Seu trabalho será mais eficientemente criativo quando seduzir pelo efetivo uso da razão.

VII.2) O bom desenvolvimento da ação

Boileau refere-se à eficiente construção da fábula na comédia, já que esta, geralmente, brinca com situações que se entrelaçam. O nó deve estar formado e descomplicar-se naturalmente.

⁵⁸BOILEAU-DESPRÉAUX, Nicolas, In: op. cit, Terceiro Canto, Versos 199-203, p. 47.

VII.3) Evitar cenas desnecessárias

As cenas não se perdem em ações desnecessárias, elas precisam estar coerentemente ligadas entre si. Boileau adverte que uma cena pode ser cômica, mas desnecessária para a ação geral.

VIII) As três unidades

Boileau é o autor que melhor representa o momento de extrema rigidez que atingiram os conceitos de unidade originais da *Poética* de Aristóteles. Mas Boileau só representa o processo de culminância ao qual se chegou depois de quase dois séculos de discussão. Somente no século XVII a teoria dramática passou por um momento histórico tão estrito. Com o tempo, percebeu-se que estas normas careciam de um real fundamento. Quando voltou-se aos textos originais, viu-se que muitas das regras estabelecidas até então, não provinham destes textos originalmente; eram produto das divagações teóricas dos diferentes interpretadores. A trilogia das unidades é um claro exemplo disso. A *Poética* de Aristóteles só estabelece claramente a unidade de ação. Das unidades de tempo e lugar só temos referências ambíguas, o que é bastante insuficiente para fundamentar as regras de unidade estabelecidas pelos teóricos renascentistas franceses do século XVII.

Em sua *Poética*, Boileau estabelece a submissão à regra das três unidades, como base fundamental para determinar a qualidade de uma obra dramática. Justifica a conveniência deste argumento em nome da verossimilhança da peça. Segundo o autor, quebrar estas regras significaria perder a credibilidade da audiência; além do que, é seguindo completamente estas normas que se atinge a perfeita imitação da realidade, com a qual se alcançaria o objetivo principal da arte dramática.

A unidade de lugar segue as mesmas definições que em Aristóteles. A respeito da unidade de tempo, Boileau segue a teoria formulada pelos leitores quinhentistas, que estabeleciam que a ação, tanto na tragédia quanto na comédia, deveria caber em vinte quatro horas⁵⁹. Ao definir a unidade de lugar, estabelece-se que seja um só, fixo e indicado no texto dramático.

No terceiro canto de sua *Poética*, entre os versos 36 e 46, Boileau expõe claramente esta idéia:

⁵⁹ Alguns chegaram a estabelecer só 12 horas, já que era mais próximo ao preceito aristotélico: *porque a tragédia procura o mais que possível, caber dentro de um período de sol, ou pouco excedê-lo.*

*Que o lugar da cena lá esteja
indicado, uma vez por todas. Um
versificador sem perigo, para além dos
Pirineus, encerra no teatro, muitos
anos em um dia: lá, com freqüência, o
herói de um espetáculo grosseiro é
criança no primeiro ato e velho no
último. Mas nós, que a razão engaja
as suas regras, queremos que a ação
se desenvolva com arte: em um lugar,
em um dia, um único fato, acabado,
mantenha até o fim o teatro repleto.⁶⁰*

⁶⁰BOILEAU-DESPRÉAU, Nicolas, In: op. cit, Terceiro Canto, Versos 38-47, p. 42.

B) “DISCURSO SOBRE A POESIA DRAMÁTICA”

de Denis Diderot (1713-1784)

Não há nada sagrado para o poeta, nem mesmo a virtude, que cobrirá de ridículo, se a pessoa e o momento assim o exigirem. Ele não é ímpio ao voltar os olhos indignados para os céus, interpelando a fúria dos deuses, nem religioso, ao prosternar-se aos pés dos seus altares, dirigindo-lhes uma humilde prece.

Denis Diderot⁶¹

⁶¹DIDEROT, Denis, *Discurso sobre a Poesia Dramática*, Análise e Tradução: L. F. Franklin de Matos, Ed. Brasiliense, São Paulo, 1986, p.193.

O Texto

O *Discurso sobre a Poesia Dramática*, de Diderot, publicado pela primeira vez em 1758, tornou-se a principal obra sobre arte poética do século XVIII. Diderot foi um participante de importância no principal movimento de sua época: o enciclopedismo do século das Luzes. É sob essa perspectiva que tenta uma profunda aproximação entre a dramaturgia e a filosofia, tarefa difícil em que a análise dramaturgica termina enriquecida pela profundidade de seu discurso.

Mediante suas reflexões percebe-se que Diderot defende a importância da dramaturgia e o mérito do comediante na sociedade, opondo-se, ferrenhamente, ao preconceito que existia nesse século contra ambas atividades.

Atacar os comediantes por seus costumes é ter aversão por todos os estados em que divide-se a sociedade.

*Atacar o espetáculo por seu abuso é levantar-se contra toda espécie de instrução pública ...*⁶²

Como todas as poéticas, o texto de Diderot estabelece modelos dramaturgicos ou autores cujas linhas de trabalho foram tomadas como ideais a serem imitados pelos poetas posteriores. Esses autores foram os seguintes: Aristófanes, Terêncio, Racine, Corneille e Molière.

Aristófanes e Terêncio⁶³ são os dois principais comediantes da Antiguidade. Se Aristófanes é um excelente e original farsista, Terêncio é o melhor da comédia antiga. Este, segundo Diderot, deixa um valioso exemplo a ser seguido. Racine e Corneille⁶⁴ vêm a representar, para a época, a tragédia modelo. Racine é um excelente seguidor das estruturas deixadas por Homero. Corneille, que também segue eficientemente os modelos clássicos, é um grande exemplo de como elaborar um bom diálogo. Em

⁶²Idem, ibidem, Capítulo XVIII, p.106.

⁶³ARISTÓFANES (450 - 385 a.C), poeta cômico com onze peças sobreviventes. Entre elas *As Nuvens* e *Lisistrata*. TERÊNCIO (186 - 159 a.C), poeta cômico latino. Possui seis comédias escritas.

⁶⁴CORNEILLE, Pierre (1606 - 1684). Dramaturgo francês e um dos principais escritores do século XVII. Possui obras importantes como *O Cid*, *Horácio*, *A morte de Pompeu*. RACINE, Jean (1639 - 1699). Dramaturgo francês e um dos principais escritores do século XVII. Apresenta obras de destaque como *Andrômaca*, *Fedra*, *Berenice*.

geral, esses dois autores estabelecem um mesmo modelo a ser seguido. Diderot, comentando o estilo particular de cada um deles, mostra que Corneille é um exemplo eficiente da construção da estrutura dramática; suas obras deixam ver a correção na elaboração das falas, uma dialética na ação, conflitos elaborados e uma interessante apresentação dos sentimentos das personagens. Mas Racine, segundo Diderot, apresenta uma força especial em suas obras. Ele ultrapassa a correção dramática, desenvolvendo as paixões e os sentimentos das personagens de uma maneira singular e arrebatadora. Molière⁶⁵ é o melhor representante da comédia moderna do século XVIII. Diderot sublinha o gênio de Molière sem deixar de fazer críticas ao trabalho do dramaturgo. Para exemplificar, Diderot questiona o desfecho que caracteriza algumas fábulas das peças desse autor. Se Terêncio, por exemplo, contrasta um pouco suas personagens, Molière vale-se deste artifício freqüentemente. Mas, por outro lado, Molière apresenta ótimos modelos que mostram como usar eficientemente a pantomima na dramaturgia. Este último ponto é uma das reflexões mais importantes de Diderot, dado o valor que esse autor dá à gestualidade no teatro. Aliás, Molière é um profundo crítico dos costumes da corte, o que coincide plenamente com as novas visões do filósofo francês.

No texto, Diderot critica também a má elaboração dos trajes e dos cenários na performance teatral. Dessa maneira, destaca-se a importância da estética no teatro. Toda aquela tentativa de aproximação da realidade na arte dramática perde-se pelo mau uso dos elementos concretamente cênicos. Essa ineficiência obstrui tanto o efeito da ação, quanto a execução do ator. Nesse sentido, o autor denuncia o mau uso do vestuário e da cenografia utilizada no teatro francês daquela época. Esses elementos são falsos, de mau gosto, e o que é pior, totalmente desnecessários para o verdadeiro objetivo da representação. Por outro lado, o pequeno espaço do cenário gerava sérios problemas para o desenvolvimento do trabalho cênico-dramático. Ainda mais quando a platéia estava cheia. Diderot não só questiona o formal convencionalismo das cenografias usadas, como também denuncia a falta de seriedade de algumas companhias teatrais, ao repetir a mesma cenografia de uma peça para outra. Ou seja, continuamente, muitas partes do decorado (quando não o decorado por inteiro) eram reutilizadas, fato que atentava contra a verossimilhança, já que muitos dos elementos

⁶⁵MOLIÈRE (Jean-Baptiste Poquelin, 1622-1673). Dramaturgo francês e um dos principais comediantes do século XVII. Possui obras importantes como *O misántropo*, *O avaro*, *O doente imaginário* e *Tartufo*.

cenográficos de uma obra chegavam a ser reconhecidos pelo público na estréia de uma nova peça.

Porém, o que mais mostra quão longe ainda estamos do bom gosto e da verdade, é a pobreza e falsidade dos cenários e o luxo dos trajés.

*Exigis que o poeta se sujeite à unidade de lugar, e abandonais a cena à ignorância de um mau cenógrafo.*⁶⁶

O que realmente esconde-se sob essa crítica é a maneira como a monarquia expressa sua superficialidade por meio dos espetáculos aparentemente sérios da época. Diderot pede uma volta à simplicidade, fugindo da agressiva (em sua banalidade) representação do luxo da corte.

Nada de porcelana, pouco dourado, móveis simples: salvo se o argumento exigir expressamente o contrário.

*A pompa põe tudo a perder. O espetáculo da riqueza não é belo. A riqueza é caprichosa demais; pode deslumbrar os olhos, mas não pode tocar a alma.*⁶⁷

Em geral, Diderot, mediante seu texto, questiona todas as regras do teatro francês e, de alguma maneira, lança as bases fundamentais que marcaram a composição dramática na Modernidade.

Diderot apenas apoia as três unidades na medida em que essas possam favorecer a verossimilhança das peças. Permite as mudanças de lugar e de tempo. Propõe também a mudança do diálogo tradicional (geralmente, elaborado com ritmo e rima). Ele prefere aquelas frases descontínuas, incompletas e irregulares que assemelham-se à fala comum. Propõe também desenvolver a pantomima, ao invés da declamação.

⁶⁶DIDEROT, Denis, In: op. cit, Capítulo XIX, p. 111.

⁶⁷Idem. ibidem, Capítulos XIX e XX, p.113.

Desse modo, defende a liberdade criativa do ator, deixando espaço para a improvisação segundo o próprio instinto.

O Autor

Denis Diderot (1713-1784) foi um dos mais importantes intelectuais franceses do século XVIII. Como enciclopedista, romancista e dramaturgo, defendia o emprego da razão para o desvendamento de qualquer assunto de interesse humano. Foi um dos mais fortes propulsores do Iluminismo na cultura ocidental.

Diderot publica *A Enciclopédia*, grande suma de conhecimento, em 1751. Originalmente, os artigos incluídos sobre dramaturgia foram encomendados a Jean François Marmontel (1723-1795). Esse autor dava especial ênfase à moralidade no drama. Devido à direção deste trabalho⁶⁸, em 1758, Diderot já é reconhecido como uma importante figura na intelectualidade filosófica da época. É precisamente neste momento que o projeto da enciclopédia entra em crise. Rousseau e D'Alembert, dois importantes colaboradores, abandonam o empreendimento. É então, que Diderot começa a desenvolver seu interesse pela dramaturgia e entrega a um editor duas peças de teatro: *O filho natural* (1757) e *O pai de família* (1758). Cada obra era acompanhada por um ensaio teórico, os quais foram de grande importância para a época. Esses tratados sugerem fundamentais mudanças tanto para a dramaturgia como para as concepções cênicas da época. *O Discurso sobre Poesia Dramática*, texto que acompanhava a peça *O pai de família*, é considerado o principal tratado de arte poética do século XVIII na França.

O escrito, composto por Diderot, é uma reafirmação deste autor frente à oposição que Rousseau lhe dirige. Nesse texto, Diderot fundamenta a importância do drama para a sociedade. Já Rousseau, em uma perspectiva oposta, afirma que a arte dramática é prejudicial à sociedade, motivo pelo qual esta arte deveria ser controlada ou eliminada.

Diderot não foi apenas um teórico. Dedicou-se, em primeiro lugar, à prática dramaturgica para, posteriormente, refletir sobre essa experiência. É um autor de grande significação na história teórica da discussão dramática, uma vez que inicia o

⁶⁸A Enciclopédia foi um transcendental projeto confeccionado por diferentes filósofos e intelectuais da época. Foi publicada entre 1751 e 1780, com 35 volumes. Reunia de maneira completa conceitos sobre ciências e artes da época, proclamando a filosofia humanista. Devido os ataques à Igreja e ao Estado, um decreto proibiu os primeiros volumes em 1752; já em 1759 sua circulação foi liberada com exceção de alguns volumes estabelecidos como inadequados para católicos romanos. Acredita-se que as críticas expostas na Enciclopédia contribuíram ao que, posteriormente, resultaria na Revolução Francesa.

caminho de uma busca moderna na teoria de criação de textos teatrais.

Possivelmente, Diderot não deixou grandes renovações como dramaturgo, mas sim como teórico teatral, sobretudo no que se refere à dramaturgia e à interpretação. Tornou-se o guia principal da renovação cênica do seu século. Deixou muitos seguidores, os quais tentaram continuar o caminho evolutivo deixado por ele⁶⁹.

O autor continua com a leitura de Aristóteles e Horácio, mas opõe-se definitivamente à perspectiva analítica de Boileau. Diderot tem uma atitude diferente de Boileau no que se refere às regras artísticas estabelecidas, além de que nunca aceitou o registro preceptor deste autor. Boileau é questionado por seu dogmatismo e por sua submissão frente às regras antigas, tomando com receio qualquer traço de renovação artística. Renovação que, afinal, é imprescindível para a evolução da arte. A recusa de Diderot às regras e convenções arbitrariamente codificadas nas poéticas clássicas não implica uma renúncia aos princípios. Ele faz uma crítica aos dogmas estabelecidos nesse momento, argumentando que esses só propõem um divórcio entre a arte e a vida, ou entre o teatro e seu público. O convencional termina sobrepondo-se ao natural. É esclarecendo essa discussão que Diderot pretende recuperar a liberdade subtraída pelas rígidas regras de arte estabelecidas.

Embora a *Poética* de Aristóteles seja um referencial importante para Diderot, ele não engaja-se ao estilo sistemático do estagirita. Além disso, Diderot representa um momento de forte questionamento, sobretudo no referente ao conceito de gênero dramático (mostrando a insustentável diferença entre o trágico e o cômico) e a ineficaz vigência das personagens aristocráticas. Também é importante seu resgate do gesto frente à palavra.

Com Diderot, inicia-se uma etapa na Modernidade com a transformação de conceitos e buscas motivadas, originalmente, pelas discussões enciclopedistas. Na teoria dramatúrgica moderna, esse autor dá o primeiro passo para resgatar a liberdade do criador subtraída pelas convenções.

⁶⁹Nesse aspecto, Gotthold Ephraim Lessing, com sua *Dramaturgia de Hamburgo*, será uns dos mais importantes.

O Século XVIII Francês

Neste século, basicamente, repetem-se as preocupações e os enfoques do século XVII, mas com maior flexibilidade e com um dogmatismo muito mais reduzido. Isso devido ao trabalho dos diferentes intelectuais que elaboraram discussões de essencial transcendência para a época. O século XVIII está marcado pela corrente iluminista, antimonárquica e anticlerical. A publicação da enciclopédia dá início a novas perspectivas, entre as quais a arte cênica e a poética. Mesmo assim, nesta obra, nada é mencionado sobre o conceito de drama proposto por Diderot, há somente uma breve referência acerca de um novo tipo de tragédia burguesa. As regras tradicionais não reconheciam, ainda, os gêneros intermediários estabelecidos por este autor.

Ainda assim, essa tendência começa a se desenvolver. Ou seja, questiona-se a rígida e artificial separação entre os gêneros, tentando-se a mistura de elementos cômicos e sentimentais numa mesma peça. O cômico e o trágico convivem na vida real, por isso supõe-se que a representação cênica teria que imitar (e não separar) essa mistura natural. A dicotomia “tragédia-comédia” não se coloca na Modernidade do final do século XVIII. Precisam-se novas opções intermediárias onde o poeta tenha uma maior liberdade na hora de valer-se dos elementos compreendidos em cada gênero. É neste ponto que a visão artística neoclássica diferencia-se do moderno romantismo. O neoclassicista preocupa-se, em geral, em dar uma ordem, uma delimitação aos elementos que compõem a criação dramática. Já o romantismo da Modernidade gosta de misturas, da junção das contradições, aprecia a criação de formas novas a partir da quebra das regras estabelecidas.

No que se refere às unidades dramáticas, foi mantida a unidade de ação. Já as unidades de tempo e lugar foram muito discutidas, de maneira tal que estas foram tomadas com maior amplitude no momento de serem usadas. A restrição do tempo e do lugar limitava o prazer que uma peça poderia despertar no receptor. Uma fábula com variações de espaço em diferentes períodos de tempo é muito mais dinâmica e atraente. Aliás, a rígida interpretação dessas duas unidades dramáticas não contribui à verossimilhança do espetáculo. Nesse sentido, um gênero como a ópera é constantemente usado como exemplo alternativo, já que é um espetáculo cênico cujas fábulas liberam-se das restrições às quais o teatro ainda está sujeito.

No século XVIII, William Shakespeare (1564-1616) e sua obra dramática são

muito revalorizados. Shakespeare é o modelo ideal de trabalho poético, por adequar-se aos ideais da época e por “quebrar” a maioria das regras clássicas, pelo simples fato de não ter nenhuma noção sobre estas. Ele mistura a tragédia com comédia, não se restringe a uma concepção estrita de gênero, além de misturar elementos de bom e mau gosto (segundo o que era considerado na época).

Outro sinal importante deste século tem a ver com a maneira em que os heróis são expostos, tomando em conta tudo o que isso representa. Os poetas antigos mostravam seus heróis sofrendo por causas externas: os desígnios do destino. Na Modernidade, as personagens sofrem por causas prioritariamente internas: as suas paixões. Aqui, representa-se o homem em conflito com a sua própria razão. É importante esclarecer que mesmo que esta tendência estivesse se desenvolvendo, não se levou adiante uma possível opção teatral intimista. Era preciso um limite, um certo afastamento, ou seja, as personagens ainda não podiam ficar tão próximas ou semelhantes aos reais receptores.

Os principais intelectuais que, além de Denis Diderot, colaboraram com a discussão e o desenvolvimento da teoria dramática neste século foram os seguintes:

- * François de Fénelon (1651-1715), com um manifesto escrito em 1714;
- * Jean Dubos (1670-1742), com o texto *Reflexões críticas sobre a poesia e a pintura*, em 1719;
- * Antoine Houdor de La Motte (1672-1731), dramaturgo e crítico que atacou de forma veemente muitas das regras do classicismo francês;
- * Nericault Destouches (1680-1754), com comentários sobre a comédia;
- * Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), entre outros trabalhos, com a *Carta ao Sr. D’Alembert*;
- * François-Marie Arouet, conhecido como Voltaire (1694-1778), um dos mais importantes intelectuais da época que, entre seus vastos aportes literários, deixou textos teóricos sobre o drama e algumas peças teatrais;
- * Jean François Marmontel (1723-1799), que segue a linha clássica de Voltaire;
- * Louis-Sebastian Mercier (1740-1814), que continua a linha de Diderot;

Jean Dubos ainda segue as convenções do classicismo francês. Acredita que a tragédia é um gênero superior à comédia. Dubos foi um dos primeiros intelectuais a referir-se ao conceito de “estranhamento”. No caso, este conceito está relacionado com “o admirável” do efeito cênico. Esse autor afirma que as situações e as

personagens, muito próximas da realidade do espectador, sempre geram emoções fortes. Para evitar esse impacto no receptor, é necessário um certo estranhamento que possa dar-lhe alguma segurança perante os sentimentos gerados pela representação. Para isso é preferível utilizar tempos e lugares remotos, personagens distantes e afastados da realidade do espectador. O uso de elementos exóticos gera outro tipo de efeito no público: a admiração. Segundo Dubos, é mediante este artifício que a arte cênica consegue um efeito melhor. Mas, por outro lado, o próprio autor critica o artifício que propõe, argumentando que esse efeito, geralmente, funciona melhor na comédia, e que na tragédia é utilizado com menor eficácia.

Antoine de La Motte mantém a unidade de ação e também defende a reavaliação das unidades de tempo e lugar. Porém, acrescenta um novo elemento: a unidade de interesse. Esta unidade possui a verdade intimamente relacionada à unidade de ação. Segundo este autor, quando consegue-se manter a atenção num único e determinado problema, mantém-se a unidade de ação.

Voltaire, mesmo com algumas propostas inovadoras, permaneceu, em geral, sob uma posição conservadora, seguindo as regras do classicismo francês. Seus trabalhos poéticos seguiram sempre a linha já estabelecida por Corneille e Racine.

Destouches foi um forte defensor do gênero da comédia. Argumentava que essa devia ter as mesmas pretensões morais que a tragédia.

Rousseau, quase seguindo a linha de Platão, manifesta-se contrário à arte cênica, aduzindo que esta é prejudicial à sociedade. Posicionando-se frente ao teatro, este autor representa a outra face do Iluminismo (em oposição à postura de Diderot). Rousseau não acredita na catarse, para ele o único instrumento capaz de purgar as emoções é a razão. Segundo ele, para amar a virtude, e não o vício, é necessária uma racionalidade evoluindo em contato com a natureza. Nesse sentido, o teatro é uma arte artificial, por ser um sistema de códigos criados pelo homem, e não um fenômeno vindo originalmente da natureza. O ser humano estaria em contato com uma natureza simulada e não real, o que pode deformar sua visão e eliminar a possibilidade de reencontrar-se com aquele “bem essencial” que todo homem possui internamente. Para Rousseau, a arte cênica não fomenta o efetivo e verdadeiro uso da razão. Pese a luta e a oposição de Diderot e seus seguidores, a visão de Rousseau terminou se impondo por várias décadas.

Louis-Sebastian Mercier continua as posições trabalhadas por Diderot, porém de forma mais radical. Não reconhece Racine como poeta modelo e, em

contraposição, levanta a figura de Shakespeare. Das unidades dramáticas, só conserva a de ação. Em geral, para ele, a arte dramática deve imitar e refletir sobre o cotidiano da vida. Leva mais adiante que outros autores seu ideal democrático, ao exigir que fossem representados todos os tipos de personagens possíveis. Enquanto Diderot baseia sua defesa principalmente na classe burguesa, Mercier abrange todos os extratos sociais, chegando inclusive às classes mais pobres e populares. De alguma maneira antecipa-se ao movimento realista e naturalista. Preocupa-se por estimular as virtudes republicanas, unindo todas as diferentes classes em favor de um ideal patriótico. Por isso defendia o drama histórico, já que esse tipo de obra, assim como acontecia com os gregos, poderia chegar a todas as castas da sociedade.

Finalmente, pode-se acrescentar que este século, no que refere-se à teorização dramaturgica, está marcado pela libertação das rígidas estruturas seguidas pelo classicismo francês desde o século anterior, procurando-se novas regras para a criação poética que permitissem ao artista um efetivo uso de seu talento.

Iluminismo e Dramaturgia

As discussões desenvolvidas no texto de Diderot representam um momento importante no que diz respeito à teoria dramaturgica em sua etapa moderna. Os novos conceitos teórico-cênicos dos séculos XVIII e XIX estarão fortemente influenciados pela corrente Iluminista.

A arte dramática, argumenta-se, é um efetivo meio pelo qual os receptores têm a oportunidade de se superarem e se elevarem como seres humanos. É por meio deste acontecimento em que podem olhar e refletir sobre seus deveres e virtudes (na tragédia), ou sobre seus vícios e ridículos (na comédia). Diderot, talvez idealizando um pouco sua própria argumentação, defende o positivo efeito moralizante e pedagógico que o teatro pode exercer em sociedades culturalmente imaturas⁷⁰.

*As peças honestas e sérias
sempre alcançarão êxito, mas*

⁷⁰Diderot utiliza o termo “corrompidas”. Na pesquisa prefere usar o termo “imaturas”, interpretando as sociedades que ainda precisam de um maior desenvolvimento e evolução em sua cultura.

*certamente ainda mais entre povos corrompidos do que em outra parte. (...) é lá que verão a espécie humana tal qual é, reconciliando-se com ela.*⁷¹

O análise de Franklin de Matos, além de ser muito esclarecedora, sintetiza perfeitamente a maneira como o ideal iluminista desenvolve-se na discussão dramaturgica de Diderot:

*Partindo do postulado de que a natureza humana é originalmente boa, sendo corrompida pela história, Diderot pretende que o teatro faça apelo a esta bondade e promova a reconciliação do homem consigo mesmo. Ao longo de toda sua evolução, a obra de Diderot resguardará este ideal.*⁷²

Diderot apresenta sua idéia geral sobre o artista, como a de um filósofo que se expressa mediante criações concretas ou específicas (a pintura, a poesia, a música, etc). É assim que o artista aprofunda-se no conhecimento sobre as leis da vida para o bem da sociedade civil.

Por outro lado, Diderot fundamenta seus ideais e seus conceitos de virtude na positiva sociabilidade, no efetivo desenvolvimento das relações em comunidade. Por isso, os vícios considerados mais perigosos são a superstição, a hipocrisia e a avareza, por serem defeitos extremos ao benefício geral. Desse modo, o autor continua os conceitos formulados na enciclopédia, em que o filósofo é aquele homem que propõe agradar e tornar-se útil. Nesse sentido, virtude significa promover a cultura da sociabilidade.

⁷¹DIDEROT, Denis, In: op. cit, Capítulo II, p.39.

⁷²Idem, ibidem, Nota 10, p.39.

Diderot e Rousseau

Diderot expressou firmemente suas argumentações, nas quais sustentava os efeitos benéficos da arte cênica, em harmonia com os ideais próprios daquele efervescente momento (o Século das Luzes). Em contraposição, Rousseau contestou impiedosamente este ideal chamando a atenção sobre os prejuízos que esta arte poderia deixar na sociedade.

O Iluminismo mostra-nos como a natureza humana é boa, e como pode ser pervertida e deformada pelas convenções sociais e culturais. Diderot acredita que o teatro é um meio de comunicação que permite ressaltar esta idéia, esta mensagem. Por meio da representação, o receptor reconhece os próprios defeitos e virtudes e, dessa maneira, começa a se reencontrar com a pureza de sua essência. Aliás, todas as artes de imitação deveriam colaborar para fazer amar a virtude e odiar o vício. Segundo Diderot, uma das maiores contribuições da arte dramática é poder conseguir apresentar a bondade da natureza humana, de tal maneira, que esta possa ser contemplada pelo receptor. Este fenômeno permite ao público entender, apreender, admitir e reconhecer a essencial bondade do ser. Assim, esse reencontra-se com sua espécie.

Rousseau já mostra seu desacordo, sua oposição, frente a esta perspectiva. Para ele, esta argumentação é inútil; os supostos benefícios da arte dramática são perigosamente falsos. O teatro, segundo este autor, é uma criação artificial, é um fenômeno não-natural criado pelo homem. Não é parte da natureza, é somente uma imitação desta e, portanto, faz parte daquelas convenções sociais e culturais que, não apenas obstruem o descobrimento da natureza humana, mas terminam distorcendo-a ainda mais.

PRINCIPAIS CONCEITOS

I) O Poeta Ideal

Mediante o desenvolvimento de diferentes conceitos, Diderot mergulha na análise do poeta como criador. Tomando sua própria experiência como dramaturgo, analisa esta atividade com um olhar particularmente filosófico.

I.1) Filosofia e Dramaturgia

Segundo Diderot, todo poeta que propõe uma evolução na criatividade dramática deve ter passado por uma formação filosófica. Pelo menos, esse é seu ideal e o que coincide exatamente com a sua experiência. O autor, como já foi mencionado, tomou como exemplo o processo educativo dos antigos autores gregos. Desse modo, a importância da prévia formação filosófica, anterior a qualquer prática artística, é uma etapa que se tem deixado de aplicar com o tempo. Conforme a concepção diderotiana, esse é um dos motivos da inconsistência e superficialidade dos autores franceses contemporâneos. O criador que detém uma formação filosófica possui melhores elementos para refletir, podendo visualizar uma comunidade mediante seus diferentes níveis sociais com maior amplitude. Isso proporciona maiores condições para que o criador compreenda a natureza humana. Para sublinhar inúmeras vantagens, Diderot argumenta que os estudos filosóficos são requisitos indispensáveis para todo dramaturgo.

Uma vez desenvolvida esta argumentação, Diderot esclarece as semelhanças e diferenças entre o poeta e o filósofo. O poeta (por meio de suas invenções) e o filósofo (com seus raciocínios), são analogicamente semelhantes ao verdadeiro e a ficção. Ambos ocupam-se do encadeamento dos múltiplos elementos que produzem um fenômeno. A diferença entre as duas atividades encontra-se na seleção dos elementos a serem analisados. O filósofo, para ser verdadeiro, dirige seu discurso à natureza dos objetos, o poeta dirige-se à natureza dos caracteres.

Diderot não tem a intenção de limitar a arte dramática à atividade filosófica. Simplesmente pretende a renovação da aliança entre a Filosofia e a Dramaturgia. Quando o poeta aproxima-se do mundo filosófico, este tem maiores condições de recuperar a liberdade criativa perdida pelas regras artísticas estabelecidas. Ao ampliar

sua visão intelectual, pode reconhecer mais facilmente as limitações das convenções, refletir sobre tais convenções para depois renová-las, ultrapassá-las, para criar novas. Por obstruir a aproximação do poeta às ações comuns da vida, tais convenções confundem e desviam seu encontro com uma natureza que, posteriormente, terá que imitar. Todo dramaturgo, graças à filosofia, amplia o panorama artístico-cultural. É ele que expõe a natureza humana escondida sob o elegante traje da tragédia ou sob a roupagem engraçada da comédia.

I.2) A Imaginação

Segundo Diderot, a principal qualidade do poeta e do filósofo é a capacidade para “imaginar”. Qualidade básica que distingue o ser humano frente a outras espécies; dom que distingue o artista ou criador do homem comum.

Este é um dos principais acréscimos de Diderot para teoria dramática. É com esta argumentação que o autor francês elabora conceitos que definem não só o poeta como o artista em geral. A imaginação é o eixo do talento artístico. O criador tem a especial capacidade de apreender a natureza, para depois lembrá-la e auto representá-la interiormente. Assim, ele a reinventa utilizando sua criação.

Diderot sublinha a importância essencial da imaginação para o poeta.

*Quanto a mim, não concebo de que modo o poeta possa começar uma cena, se não imaginar a ação e o movimento do personagem que introduz; e se sua maneira de andar e seu rosto não estiverem presentes para ele. É este simulacro que inspira a primeira palavra, e a primeira palavra proporciona o resto.*⁷³

Diderot tenta não se perder em ambigüidades terminológicas. Para isso, aprofunda sua argumentação, refletindo sobre a definição da imaginação. Assim, a imaginação é, basicamente, a faculdade de lembrar imagens. É com esta qualidade que o homem consegue desenvolver sua razão. A imaginação é um processo no qual o homem inicia pela percepção de sons abstratos até chegar em alguma representação sensível, diga-se “imagem”, com a qual começa a desenvolver sua razão. Aquele que

⁷³Idem, ibidem, Capítulo XVI, p. 95.

lembra uma seqüência necessária de imagens e depois raciocina segundo os fatos (o dramaturgo), segundo uma hipótese (o filósofo), ou, simplesmente, inventa mediante estes meios (o criador em geral), completa um processo imaginativo em um alto estágio de desenvolvimento. Porém, Diderot adverte perante esta faculdade do criador: a imaginação precisa de um equilíbrio. O poeta não pode se entregar ao arrebatamento de sua inventiva. Ele precisa de limites, necessita encontrar o ponto certo no qual possa manifestar seu imaginário. Deve procurar um equilíbrio entre o maravilhoso e a verossimilhança.

Exemplificando, se o poeta cria sua fábula baseando-se num fato histórico que não é suficientemente interessante, ele pode fortalecer a história com incidentes extraordinários ou surpreendentes. Ao contrário, se o acontecimento fosse sobrecarregado, até mesmo exuberante, é possível atenuar a história com incidentes comuns.

É desta forma que Diderot expõe a fundamental importância da imaginação no trabalho do poeta. Desse modo, ultrapassa o simples e ambíguo conceito de “talento natural”, aprofunda esta concepção e tenta descobrir sob quais elementos este talento manifesta-se. Nesse sentido, a imaginação é um item essencial para explicar e avaliar a qualidade criativa de um artista.

I.3) A Superioridade do Poeta Cômico

Segundo Diderot, o poeta trágico baseia-se em acontecimentos dados na história para construir sua ficção. Fortalece, mediante a imaginação, a verossimilhança de uma fábula tomada da realidade. O poeta cômico não possui essa facilidade. Dificilmente é possível apoiar-se em acontecimentos históricos ou reais. Não podendo se fundamentar em nenhuma história conhecida, só lhe resta inventá-la por completo.

É com esta comparação que Diderot considera o dramaturgo da comédia um poeta por excelência. Esse, mais do que ninguém, vê-se obrigado a valer-se absolutamente de sua criação. O poeta da comédia precisa criar tudo a partir do nada, utilizando, ao máximo, seu talento e imaginação. Nessa direção, ele é uma espécie de ser todo poderoso, responsável e inventor absoluto de sua criação.

Esta argumentação é bastante válida para a época, uma vez que a atividade do poeta cômico tinha uma valoração inferiorizada frente à criação dramática trágica. Mesmo assim, essa idéia já não consegue se sustentar da mesma maneira que naquele

momento. Atualmente, o poeta cômico não poderia ser considerado superior por elaborar uma ficção. Tanto o poeta trágico quanto o cômico podem desenvolver uma ficção absoluta e própria, assim como também podem tomar certos acontecimentos reais para contar sua história.

I.4) As Duas Faces do Talento

Diderot explica que o talento do poeta manifesta-se sempre de diferentes formas. Nesse sentido, há duas tendências consideradas as principais: alguns têm uma maior facilidade para o diálogo e outros para a fábula. Determinados dramaturgos têm maior facilidade para desenvolver as falas. Por isso, podem enfatizar a criação do diálogo, mas possuem dificuldades no momento de construir o plano. De forma contrária, outros dramaturgos sabem como elaborar os acontecimentos de maneira imaginativa e interessante. Ou seja, criam o plano da fábula com facilidade e com eficiência; todavia, possuem dificuldades no instante de compor efetivamente a cena planejada, com tudo o que implica sua estrutura em falas e extensão.

Diante desta situação, provavelmente, o melhor seria juntar, aglutinar os dois tipos de dramaturgos para criar a obra perfeita. Um se ocuparia da fábula e o outro desenvolveria os acontecimentos dando-lhes estrutura e diálogo. Infelizmente, sublinha Diderot, esta solução se aplicaria só empiricamente, mas na prática dificilmente funcionaria. Há pouca probabilidade, por exemplo, que um dramaturgo faça os diálogos segundo o plano de um outro dramaturgo.

I.5) Conselhos Gerais

Diderot deixa diferentes conselhos que podem auxiliar o poeta dramático. Duas advertências parecem ser as mais importantes.

I.5.1) A sutileza da intenção

Os objetivos do dramaturgo são variados. Segundo Diderot, o poeta geralmente preocupa-se em instruir e agradar. Mas, seja qual for a sua intenção, esta nunca deve se apresentar de maneira explícita numa peça. Quando o espectador ou leitor percebe os objetivos comunicativos do autor de forma clara, isso pode provocar uma perda de interesse. Por outro lado, quando o dramaturgo enfatiza sua intenção pedagógica ou seu interesse em agradar, termina por criar um discurso muito exagerado. É por isso

que Diderot reclama a preocupação, por parte do autor dramático, para elaborar uma peça em que as intenções e objetivos do discurso se expressem sutilmente. O receptor deve ser conduzido sem premeditação, ou seja, sem que ele perceba o que está por detrás do diálogo.

I. 5. 2) A personagem pela personagem

Diderot faz um advertência que apesar de comum, mostra-se de modo singular perante um antigo vício na criação dramatúrgica: o poeta não deve elaborar as personagens à semelhança de algum ator. Critica-se assim, aquelas peças restritas a determinados artistas do palco (que, geralmente, gozam de fama ou atraem o público). Isto acontecia, frequentemente, na França daquela época. O autor inclusive adverte sobre o perigo de construir uma personagem apoiando-se na fisionomia ou no estilo de interpretação de algum artista. A personagem se cria e existe pela personagem, pela ação, e não para o ator. Como o próprio Diderot especifica, cabe ao ator adequar-se ao papel e não o papel ao ator.

I.6) O Poeta e sua época

O poeta aparece em qualquer período histórico, mas, segundo Diderot, somente em épocas de exaltação, de grandes transformações, em que o talento adormecido renasce com maior força⁷⁴. São nestas situações que aparecem os grandes criadores e as obras que possuem um verdadeiro peso cultural para os receptores.

*O gênio pertence a todas as épocas, mas os homens que o possuem permanecem em torpor, salvo se acontecimentos extraordinários inflamam a massa e os fazem aparecer.*⁷⁵

O autor ressalta o fato de que em épocas difíceis da história, a arte consegue funcionar de maneira viva e eficaz. Em si mesma, a poesia sempre reclama algo de selvagem e grandioso. É em momentos como este que a poesia atinge seus essenciais

⁷⁴Esta argumentação reflete o momento histórico em que Diderot desenvolve seu trabalho teórico. Este autor mostra-se impregnado pelo ambiente de transformação que precede à revolução francesa.

⁷⁵DIDEROT, Denis, In: op. cit, Capítulo XVIII, p.109.

objetivos.

*Quando veremos nascer os poetas? Após os tempos de desastres e grandes catástrofes, ao começarem a respirar os povos extenuados. É então que as imaginações, abaladas por terríveis espetáculos, pintam coisas desconhecidas àqueles que não as testemunharam.*⁷⁶

Diderot critica, assim, a arte de sua época e de sua sociedade. Denuncia a frivolidade e frieza das expressões criadas.

*Que recursos terá, pois, um poeta num povo cujos costumes são fracos, pequenos e amaneirados; em que a imitação rigorosa das conversas daria apenas num emaranhado de expressões falsas, insensatas e baixas;...*⁷⁷

II) A Visão Questionadora

Mediante a sua postura analítico-questionadora, Diderot fundamenta as bases que caracterizam o ímpeto de transformação da Modernidade. O criador iluminista, particularmente, anseia por uma revolução humana que recupere a essência do “bom ser humano”, que se perdeu no processo de civilização.

Esta atitude questionadora de Diderot é a principal peculiaridade da época moderna: a permanente busca do novo, busca que, mediante a história, será intensificada e agilizada.

Mesmo com os limites teóricos que a visão diderotiana pode apresentar, este autor quebra a linha evolutiva seguida na discussão dramaturgica desde o Renascimento até Nicolas Boileau. Diderot não aceita a submissão às regras estabelecidas, propõe assim, uma aberta e decidida transformação nas mesmas.

⁷⁶Idem, ibidem, Capítulo XVIII, p.109.

⁷⁷Idem, ibidem, Capítulo XVIII, p.110.

No que se refere à dramaturgia, vê-se que o autor procura redefinir os códigos cênicos. Pode-se encontrar diferentes trechos em que o tom de protesto evidencia uma revolta perante os códigos estabelecidos. Esta característica está presente ao longo do texto; portanto, aparece em cada parte trabalhada nesta análise.

Apresenta-se a seguir, os pontos gerais mais sobressalentes em que, especialmente, explicita-se os questionamentos do autor.

II.1) Questionamento às regras

Diderot, mais do que questionar, mostra sua rejeição aos teóricos da dramaturgia, por terem criado uma série de regras gerais que foram usadas de maneira dogmática e estagnada. No processo histórico da arte, geraram-se regras que pudessem orientar e moldar, de forma efetiva, o talento do artista. O problema, segundo Diderot, é que tais regras deixaram de ser renovadas. Um efeito particular, que funciona para um dado momento e cultura determinada, é aplicado permanente e repetidamente em etapas posteriores. As leis precisam ser transformadas frequentemente, de acordo com as exigências culturais da época. Com sua crítica, Diderot pretende terminar com a dinâmica deste processo, propondo, para isto, a constante revisão e renovação das regras artísticas.

Do contrário, estas normas terminarão obstruindo, mais do que ajudando, a criação. A seguir, vê-se um trecho que exemplifica melhor a posição de Diderot:

De resto, quanto mais medito sobre arte dramática, mais me aborrecem aqueles que escreveram a respeito. É uma amalgama de leis particulares, das quais se fizeram preceitos gerais. Observaram-se certos incidentes produzirem grandes efeitos; e logo se impôs ao poeta a necessidade de usar os mesmos procedimentos, para obter os mesmos efeitos; observando melhor, entretanto, perceberiam que se produzem efeitos ainda maiores com procedimentos inteiramente opostos. É assim que as regras complicaram a arte e que os autores,

*sujeitando-se servilmente a elas, às vezes penaram
muito para obter menos do que poderiam.*⁷⁸

É preciso esclarecer que Diderot, ao recusar as convenções teóricas imperantes, não rejeita a aceitação de princípios universais. Seus questionamentos não carecem de objetivo. Mais do que uma simples revolta frente ao estabelecido, ele busca a criação de regras mais abrangentes com aspirações culturais de sua época e com o ímpeto cultural daquele momento.

II.2) O resgate da liberdade criativa

Segundo Diderot, a liberdade necessária ao criador se perdeu no labirinto de regulamentos estabelecidos pelos teóricos da arte dramática. O poeta, além de seu talento, precisa de uma emancipada espontaneidade que é essencial para o desenvolvimento de sua atividade. O artista necessita de uma natural liberdade que permita-lhe aproximar-se tanto de situações comuns quanto incomuns. É preciso desenvolver para acolher expressões da realidade e recriá-las de uma nova maneira, criativa ou interessante.

Nesse sentido, o autor questiona o modo como as artes, saturadas por convenções, obstruem o desenvolvimento do gênio. Qualquer grande criador que tente adaptar-se às convenções estabelecidas, terminará fazendo um mau uso de suas faculdades. Quando a convenção se sobrepõe à natureza, surge uma incomunicabilidade entre arte e vida. É então, que o artista torna-se incapaz de expressar a natureza humana, trabalhando só a serviço da reprodução de fórmulas artísticas.

II.3) A revisão da tradição

Desde os teóricos clássicos até Boileau, sempre se percebeu uma atitude determinada frente à tradição, frente às grandes criações deixadas por artistas anteriores. Os antigos são claros ao recomendar, quase como uma exigência, a imitação das obras dos gênios predecessores por parte dos poetas.

Diderot questiona, definitivamente, esta visão frente às criações recebidas. O artista não pode ter uma atitude passiva diante da tradição cultural. Não se deve exigir

⁷⁸Idem, *ibidem*, p. 77.

do poeta iniciante, o submetimento total aos códigos deixados pelos grandes mestres que o precederam. O artista deve assimilar a tradição para renová-la, transformá-la, não simplesmente reproduzi-la imitativamente.

II.4) Questionamento do trabalho cênico francês do século XVIII

O questionamento do trabalho cênico francês do século XVIII está em grande parte relacionado ao efetuado na tradição.

Diderot combate, abertamente, o desenvolvimento da produção cênica na sua época. Neste aspecto, o autor sugere um novo olhar às manifestações do teatro clássico grego.

Os espetáculos dos antigos tinham uma força e uma fundamental simplicidade com a qual conseguiam sustentar a ilusão de um receptor. De maneira oposta, a cena francesa estava submetida ao convencionalismo codificado pela arbitrariedade das regras. Em decorrência desse aspecto, aparecem numerosas peças excessivamente discursivas, às vezes bem dialogadas, mas ineficientes no encadeamento de suas ações; as intrigas são inutilmente sobrecarregadas; o desfecho é fraco como consequência do desenvolvimento dos fatos; os diálogos perdem em naturalidade.

Para o autor, o teatro de sua época não consegue uma efetiva verossimilhança; a imitação da realidade é defeituosa, perdendo a capacidade de iludir e transmitir uma duradoura ilusão no espectador.

II.5) Questionamento a crítica

*Ó críticos, cérebros limitados,
homens de pouco discernimento,
até quando nada julgareis em si
mesmo, até quando louvareis ou
condenareis apenas segundo o
existente?⁷⁹*

Diderot adquire o status de crítico de arte da época. Além de denunciar o ineficiente dogmatismo por parte dos autores, sublinha que a posição assumida pelos críticos franceses é totalmente inferior, não só frente aos autores e receptores, como também a própria arte.

⁷⁹Idem, ibidem, p. 118.

O papel de um autor é um papel bastante inútil: é do homem que se crê em condições de dar lições ao público. E o papel do crítico? É ainda bem mais inútil: é o do homem que se crê em condições de dar lições àquele que se crê em condições de dá-las ao público.⁸⁰

Diderot desvenda não só a superficialidade dos críticos, como denuncia a falta de preparo. O autor toma como exemplo a experiência dos clássicos antigos. Nessa época, tanto autores quanto críticos chegavam a uma avançada instrução. Na escola eram formados em Filosofia e, posteriormente, começavam a se preparar para a profissão literária. Só depois de muito estudo, apresentavam seus trabalhos. Seguindo esta argumentação, Diderot mostra como o mesmo processo deveria ser adotado pelos críticos franceses.

Mesmo com seus fortes questionamentos, o autor reivindica a necessidade da crítica. Todo poeta precisa de uma visão avaliadora. A dificuldade está em achar a pessoa adequada. Dificilmente, encontra-se alguém que ultrapasse o próprio gênio criador, dando uma visão ampla, profunda e inteligente.

II.6) O ineficaz gosto do público

Segundo Diderot, os povos que atingiram um processo de civilização acomodaram-se à falsidade dos códigos, e quando representavam algo próximo ao real, o receptor já não aceitava com facilidade. Este é um perigo que os trabalhadores da cultura precisam levar em conta: o público absorve os códigos, mas os torna estereótipos que, com o tempo, resistem à transformação.

*Infeliz do homem de gênio
que tentar um espetáculo conforme*

⁸⁰Idem, ibidem, p. 126.

*à natureza, mas contrário aos
vossos preconceitos.*⁸¹

O autor chama atenção sobre a pouca flexibilidade do público. Às vezes, não aceitam na natureza coisas que são comumente representadas, ou mesmo recusam na representação coisas que fazem parte de sua realidade. Diderot questiona a maneira como se constrói a visão do público na cultura. Propõe assim, a reforma do gosto da sociedade. O autor olha novamente para os clássicos da Antigüidade no momento de explicitar seus exemplos.

Para ele, a poesia precisa recuperar sua essência selvagem, básica. Sua força precisa ser reencontrada na magnitude que os antigos conheceram. O teatro necessita resgatar a força da arte perdida na simples convenção.

II.7) Sobre a introdução da personagem

Diderot questiona as regras que limitam e marcam a forma de aparecer em cena dos caracteres.

Exemplificando, existe uma regra que exige que a personagem principal seja nomeada no primeiro ato. Há outra norma que proíbe a personagem de entrar várias vezes no mesmo ato. O autor acredita ser desnecessário este tipo de requerimentos, por não colaborar realmente nem com a naturalidade, nem com a verossimilhança da obra. Na verdade, a quantidade de entradas da personagem só deveria depender das exigências da própria ação no plano da peça.

III) Sobre o Drama

Para entender e discutir o drama, Diderot analisa diferentes aspectos que considera importantes.

III.1) Objetivos do Drama

Em seu texto *Discurso sobre a Poesia Dramática*, Diderot salienta os diferentes objetivos que orientam a criação dramática. Com isto, propõe não só destacar a

⁸¹Idem, ibidem, p. 111.

importância da arte poética, como motivar o desenvolvimento de sua qualidade e eficiência.

III.1.1) Objetivos gerais

Enumerando-os, os objetivos gerais são:

a) O drama cênico é um meio de expressão que auxilia a visualizar e criticar a sociedade que representa. Todo povo sempre tem preconceitos a serem combatidos, vícios sociais a serem superados. Nesse sentido, Diderot sublinha que a atividade cênica do século XVIII, na França, visava não apenas divertir, mas tornar os homens melhores, além de desembaraçá-los das regras sociais que os aprisionavam. Isto segundo os mesmos modelos conceituais que orientam a criação cênica no teatro grego.

b) Todo drama necessita atingir um “tom” próprio e adequado. Isso tanto na elaboração do drama, quanto na construção da personagem.

c) Segundo Diderot, a fatalidade e a maldade são as bases do interesse dramático. Sempre é importante a representação de ambas as características humanas.

d) Uma peça de verdadeira qualidade consegue atingir todo tipo de receptores. O público, conforme Diderot, não precisa ser instruído nem conhecer o referencial histórico da peça (no caso desta peça basear-se em fatos reais ou tradicionais). Quando o poema está bem elaborado, a sua repercussão atinge tanto o letrado quanto o ignorante.

e) O drama filosófico é um modelo de eficiência e de qualidade a ser atingido. Apresenta-se o drama filosófico com maior expressão no que se refere ao trabalho dramaturgício. Para esclarecer sua argumentação, mostra um exemplo, dando o resumo de uma possível peça sobre *A morte de Sócrates*.

III.1.2) A ilusão

Para Diderot, a criação da ilusão é uma das finalidades básicas em todas as artes. A perfeição de uma obra é medida pelo seu poder de ilusão. A arte não é o real e verdadeiro, é uma criação semelhante ao real, é uma ilusão no sentido de representar e reproduzir o objeto ao qual se refere.

III.1.3) A natureza humana

Um dos mais importantes objetivos da arte cênica é a de saber representar a natureza humana. Essa, segundo Diderot, é originalmente boa e está presente em todos os homens independentemente de sua condição (cultural, social, etc...). Porém, estas características se perderam na humanidade no percurso de experiência evolutiva. O drama, nesse sentido, precisa representar a natureza humana como tal, desmascará-la para tentar recuperar o âmago de sua pureza.

III.2) Tipos de Drama

Diderot apresenta as características dos dois tipos de drama: o drama composto e o drama simples.

III.2.1) O drama composto

Este tipo de drama caracteriza-se por ter uma fábula composta de numerosos incidentes e, geralmente, por numerosas personagens.

Em uma típica peça de situação, constrói-se uma rede de múltiplas ações. Os incidentes sucedem-se e conflituam-se constantemente. Em geral, é dessa maneira que se consegue o interesse. Nesse caso, o que sustenta a peça composta é o plano da história. O interesse decorre mais da ampla quantidade de acontecimentos que movimentam a fábula do que do diálogo com o qual se expressa. Percebe-se a desvantagem quando as personagens com dificuldade tentam conciliar o tempo para agir com o tempo mínimo necessário para falar. Os espaços para as falas torna-se perigosamente restrito. Somente consegue-se expressar o essencialmente necessário para movimentar a ação. As possibilidades dos caracteres para emitir discursos tornam-se muito limitadas. Se a essencialidade das falas não for efetiva o suficiente, a obra arrisca-se a terminar com um conjunto de discursos pobres. Introduzir no já sobrecarregado conjunto de ações aquele momento em que a personagem possa refletir antes de emitir verbalmente sua mensagem, pode tornar-se uma tarefa quase impossível. Resumindo, no drama composto se favorece a construção da fábula, mas perde-se a capacidade de elaboração do discurso.

Segundo Diderot, neste tipo de drama, os criadores enredam os fatos que compõem a história. Por isso, ele recomenda sempre uma necessária simplicidade se o autor deseja ser lido. Ações complicadas em excesso só geram uma história confusa.

III.2.2) O drama simples

O drama simples caracteriza-se por ter em seu encadeamento poucas complicações. A fábula desenvolve-se ao redor de um determinado incidente ou apoia-se apenas em uma ação próxima do seu desfecho. Geralmente, trabalha-se com uma catástrofe (acontecimento trágico) iminente, que é sempre adiada por alguma circunstância simples e verdadeira. Com frequência, este tipo de peça tem uma reduzida quantidade de personagens, que, por meio de suas paixões, vão se mostrando aos poucos e aparecendo ao final da peça com toda sua energia.

Nas peças simples, em contraposição às compostas, o interesse resulta dos diálogos e não dos acontecimentos da fábula. A ação adquire força conforme o discurso com o qual se expressa, e não segundo a quantidade de fatos que acontecem. A arte do diálogo é prioridade no drama simples, convidando a todos a lerem ou ouvirem o discurso com atenção. Diderot afirma que existe uma maior quantidade de peças bem dialogadas do que bem encadeadas. Há que se ter cuidado com o desenvolvimento da ação, para que esta não se torne monótona.

Como conclusão parcial, Diderot considera as peças simples como superiores às compostas. Prefere-se um ato com apenas um incidente e um bom discurso, do que os saturados de acontecimentos em que o diálogo é reduzido e fraco.

III.3) O Gênero Dramático

Diderot questiona a rígida separação entre os gêneros dramáticos. Por isso, propõe repensar os conceitos originais da teoria clássica a eles ligados, procurando uma reestruturação dos modelos. A rígida divisão entre o trágico e o cômico, em que se representam, de um lado, os homens melhores do que são (no caso da tragédia), e de outro, de uma pior forma (no caso da comédia), é insustentável para Diderot. Essa teoria separatista conduziria o teatro a extremos, provocando, desse modo, a eliminação de um olhar objetivo sobre a realidade a ser representada. A vida não é constituída de homens piores ou melhores do que são, mas simplesmente de homens “assim” como são. Ou seja, cada personagem leva consigo mesmo características melhores e piores ao ideal; cada um pode ser virtuoso e perverso, moralizador e pecador ao mesmo tempo. No que se refere à elaboração da fábula, vê-se que as ações imitadas não são as comuns, provenientes do cotidiano. O que se tem é a oscilação

entre o trágico e o engraçado. Nesse sentido, é preciso representar as situações intermediárias ou mistas que se aproximam da realidade.

A partir das argumentações e questionamentos diderotianos, observa-se que a teoria dramática da Modernidade encaminha-se em direção a uma de suas etapas mais importantes: aos princípios do naturalismo. É desta maneira que Diderot discute a artificial e ineficaz divisão dos gêneros estabelecidos. Segundo este autor, os gêneros dramáticos necessitam de um intercâmbio entre eles. Infelizmente, as regras de arte contemporâneas de Diderot separam a tragédia e a comédia em blocos incomunicáveis. Esta falta de flexibilidade frente ao estilo não deveria ocorrer. Aliás, a mistura de ambos os tipos de drama permitiria o surgimento de novos gêneros dramáticos.

De qualquer maneira, Diderot esclarece: de um lado, a tragédia necessita que suas ações sempre sejam importantes na fábula, ou seja, deve-se ter cuidado com ações inúteis; por outro lado, a comédia precisa de refinamento (e não o costumeiro exagero) em suas formas de expressão, cuidando para não cair no esbanjamento das ações.

III.3.1) O ponto intermediário

Como se mencionou anteriormente, Diderot considera ineficaz a separação entre tragédia e comédia. Acredita que ambas as formas dramáticas deveriam ter um maior contato e, com isso, promover outros tipos de gêneros que seriam um ponto intermediário entre os dois já estabelecidos. Dessa forma, ampliariam-se as opções de criação. É por isso que o autor apresenta o que seriam os gêneros intermediários: a comédia séria e a tragédia doméstica⁸².

Estas formas dramáticas possuem a capacidade de provocar, simultaneamente, o riso e comover o receptor. Os momentos da vida diária e doméstica são, agora, motivos de representações. Estes novos gêneros pedem assuntos diferentes e a representação de outros tipos de personagens, famílias e classes sociais. O homem de negócios, o pai de família de classe média, o cidadão comum, o político, o professor, etc..., todos podem ser protagonistas de um drama trágico.

⁸²Também utiliza-se a denominação “gênero sério” (genre sérieux) que reproduz a mesma idéia, ou seja, o espaço intermediário entre a tragédia e a comédia. Só que o “gênero sério” abrange, de fato, as duas modalidades anteriores. Às vezes, costuma-se usar “gênero sério” para se referir à tragédia doméstica. Contudo, estes termos compreendem ambas as formas intermediárias, tanto a comédia séria quanto a tragédia doméstica.

Para exemplificar sua argumentação, Diderot apresenta dois trabalhos dramaturgicos próprios. As peças, *O filho natural* e *O pai de família*, são mostras do que para ele é o ponto intermediário entre a tragédia e a comédia.

III.3.2) Tipos de gênero

A inclusão dos dois tipos de gêneros intermediários conduz a quatro formas de expressão dramática.

a) Comédia Jocosa

Também conhecida como “farsa”, tem por objetivo representar e, assim, denunciar ou criticar o ridículo e o vício nos seres humanos.

b) Comédia Séria

Ocupa-se de representar a virtude e os deveres do homem. Em outras palavras, discute conceitos que estão relacionados à ética. Estabelece modelos ou idéias sobre o bem e o mal.

c) Tragédia Doméstica⁸³

A tragédia doméstica busca mostrar as diferentes vivências, situações e desgraças domésticas. Este tipo de gênero pretende aproximar-se da representação dos problemas cotidianos do homem e não, necessariamente, com acontecimentos extraordinários ou fora do comum. Segundo Diderot, este tipo de gênero, por ficar entre a comédia e a tragédia heróica, apresenta as dificuldades dessas duas expressões. É preciso o mesmo efeito firme da tragédia heróica e a construção completa do plano como na comédia.

Diderot não crê que a tragédia doméstica preste para ser escrita em verso. Para ele, este gênero exige um estilo particular. Apesar de não defini-lo concretamente, o autor sublinha que a sua forma não pertence ao sistema de versificação dramaturgica. Com isso, Diderot mostra como o poeta supera o simples versificador, ou seja, o técnico em versos, pois vale-se do imaginário para criar o verossímil ao lado do maravilhoso.

d) Tragédia Heróica

A tragédia heróica é a tragédia em sua original concepção clássica. Sustentando-se na história, na tradição ou na mitologia de uma cultura, ocupa-se de catástrofes

⁸³Esse tipo de gênero representa muito eficazmente as necessidades de expressão da nova classe social burguesa frente à classe aristocrática.

públicas, de acontecimentos ou desgraças de famílias ou personagens.

III.3.3) Comentários gerais

Comentando os diferentes gêneros apresentados, Diderot deixa algumas recomendações a este respeito.

III.3.3.1) Excesso de ação e movimentação

Em primeiro lugar, Diderot enfatiza a importância de encontrar, artisticamente, o ponto exato tanto da quantidade de ações quanto da quantidade de movimentação cênica. À proporção que estes elementos aparecem em cada forma funciona da seguinte maneira:

A farsa não admite excesso de ação e movimento: que se diria então de suportável? A comédia jocosa admite menos, a comédia séria menos ainda, e a tragédia quase nada.⁸⁴

III.3.3.2) O ritmo dos dramas morais⁸⁵

Diderot esclarece que o fato de trabalhar questões morais nas peças não significa que o ritmo da ação dramática precise de lentidão, este pode ser rápido e violento. É precisamente por meio desta crítica que Diderot procura desmascarar um erro comum: relacionar dramaticidade moral com um ritmo pesado das representações. O autor procura quebrar o estereótipo existente neste tipo de gênero dramático, em que as obras terminam como inutilmente discursivas.

Às vezes, confunde-se este argumento com o esclarecimento exposto no conceito anterior. Quando Diderot adverte que as tragédias não admitem nenhum excesso de ação ou movimentação cênica, de maneira alguma está justificando a costumada lentidão rítmica dos dramas morais. Ele refere-se à essencial e verdadeira importância que estes elementos devem ter em cena. Não se admite ações inúteis no conjunto do enredo, muito menos movimentações cênicas decorativas que não se relacionam com a ação trabalhada. Seja qual for esta ação e a coreografia da performance cênica, esta deve ser sempre necessária. Uma vez cumprida esta

⁸⁴DIDEROT, Denis, In: op. cit, Capítulo VI, p. 49.

⁸⁵A tragédia doméstica e a tragédia heróica são consideradas dramas morais.

condição, o ritmo pode variar indistintamente. Ou seja, a mimética relação dos conceitos “trágico-lentidão”, se não é suficientemente errada, é altamente perigosa.

IV) A Estrutura Geral

No que diz respeito à estrutura geral, Diderot discute e redimensiona a maneira de usar os diferentes elementos que dão forma a uma peça teatral.

Um texto dramático organiza-se mediante a descrição de cenas faladas (seja com diálogos, seja com monólogos) e cenas pantomímicas. Este conjunto de falas e mímicas são o material principal que dá forma a ação que desenvolve-se ao longo da obra. Mas esta ação tem uma divisão convencional usada para a estruturação da peça. São estas as partes básicas do texto teatral.

IV.1) As partes da peça

Uma vez tendo completado e efetuado o esboço da fábula e composto as personagens, passa-se à divisão da ação.

A ação geral que percorre a peça divide-se em partes que são chamadas de “atos”. Cada ato, por sua vez, é constituído por diferentes “cenas”. Entre um ato e outro existe um lapso de tempo em que a performance teatral pára temporariamente; este momento é chamado de “entreato”.

Diderot, continuamente, menciona Molière como um mestre exemplar no que se refere à estrutura ideal de uma peça, mesmo advertindo que este autor não é um gênio de qualidade regular em suas obras. Diderot sublinha que Molière cria, às vezes, diálogos quase monossilábicos, básicos, perfeitos, em que cada personagem diz exatamente aquilo que lhe cabe dizer.

IV.1.1) Sobre o Ato

Define-se ato como a porção do drama integral que, geralmente, contém um ou vários incidentes. Diderot, no que diz respeito à parte da peça chamada “ato”, dá uma excelente sugestão: nomear com um título cada uma destas partes.

Se o poeta dividir eficientemente a ação, e achar que o argumento encontra-se bem estruturado, pode dar um título a cada um dos atos, do mesmo modo que em

alguns romances⁸⁶.

O título mostra-se como um distintivo capaz de ampliar o simbolismo presente no ato, dando-lhe maior especificidade e/ou força. Diderot deixa alguns exemplos para esclarecer sua idéia: O ato das suspeitas, O ato das fúrias, etc.

Na época, exigia-se que cada um dos atos tivessem, proporcionalmente, a mesma duração. Diderot questiona esta concepção, uma vez que a considera superficial. Ele sublinha que a duração de um ato não é um componente de real importância. Para este autor, o que, primordialmente, sustenta qualquer parte de uma peça é a efetividade ou intensidade da ação. Qualquer ato que possua uma ação fraca ou vazia sempre será longo, tedioso e carregado de discursos. O ideal é que o tempo da peça mostre-se imperceptível em sua duração.

IV.1.2) Sobre as Cenas

As cenas são pequenas unidades de ação que, juntas, constituem a ação que se desenvolve em um ato. Diderot adverte que a ação de cada uma das cenas deve ter uma efetiva inter-ligação para fortalecer a unidade do ato.

Diderot recomenda nunca considerar a cena, simplesmente, como um diálogo, pois pode estar composta de partes faladas, de pantomimas e falas ou inteiramente de pantomimas. Com isto, o autor quer resgatar a importância da gestualidade teatral na construção do texto dramático. Cada cena além de ter um ritmo adequado e um efetivo tempo de duração, deve chegar a um equilíbrio entre a imagem e o texto falado. Tudo depende da maneira como o poeta expressa o que está contido em sua imaginação, ou segundo as imagens interiores às quais pretende dar forma. Assim, quando as cenas que compõem o ato possuem formas diferentes (por exemplo, no caso em que intercalam-se cenas faladas com cenas pantomímicas), o que se tem é um efeito maior na tragédia.

IV.1.2.1) Cenas Compostas

As cenas compostas possuem duas ou mais ações simultaneamente. Várias personagens ocupam-se de um assunto, enquanto outros cuidam de algo diferente ou se tratam de um mesmo tema, o fazem à parte. Estas cenas paralelas podem ter formas homogêneas ou diversas (podem ser faladas, pantomímicas, ou entanto, uma é verbal, a outra é pantomímica).

⁸⁶Este artifício será retomado, posteriormente, por Bertolt Brecht com evidente eficiência e criatividade.

É difícil para um poeta escrever cenas simultâneas. Neste tipo de cena, o poeta deve dominar suficientemente sua arte para que todas combinem de maneira equilibrada. Nesse sentido, é importante que o dramaturgo saiba dar ênfase e prioridade a uma dada cena. Ou seja, pode-se ter várias cenas paralelas, porém uma deve ser tomada como a principal. Diderot argumenta que a cena principal é aquela que mais detém a atenção do espectador. Talvez pode-se complementar esta argumentação, dizendo que a prioridade de uma cena depende da importância de uma ação frente a outra no contexto (ação principal) da peça.

Diderot acrescenta que nas cenas compostas, quanto mais complexo é o enredo e mais rápida é a ação, mais facilmente poderá se definir ou elaborar o diálogo.

IV.1.2.2) Cenas Simples

A cena simples desenvolve e aprofunda unicamente uma ação. Um só incidente alimenta diversas ações. Diderot menciona que este tipo de cena põe a perder o ritmo e acaba por cair na monotonia. De outro lado, pode-se aprofundar na dramaticidade de uma ação, fazendo com que ela ganhe mais força e peso. Segundo Diderot, é neste aspecto que é preciso a genialidade de um autor, para que possa manter o ritmo e o interesse do público.

O diálogo em cenas simples, geralmente, ocorre de forma linear e sem maiores interrupções.

IV.1.3) Os Entreatos

Sendo o entreato um espaço de tempo que separa um ato (parte da peça) do seguinte, pode apresentar um tempo variável, não possuindo uma quantidade fixa.

Diderot sublinha a importância da continuidade da ação em uma peça; esta nunca deve ser interrompida. Esta observação, segundo a perspectiva diderotiana, aplica-se também aos entreatos. Portanto, quando um segundo ou terceiro ato inicia-se, a ação que recomeça deve justificar o que aconteceu, indicando aquilo que se fez no lapso de tempo do intervalo. Vê-se que há uma grande exigência do trabalho dramático nesse ponto. Dependendo do talento do poeta, consegue-se manter a expectativa do público. O receptor pode esperar o resultado de uma ação para ser desenvolvida no entreato ou, posteriormente, quando recomeça a cena, em que pode se interessar ou ter curiosidade por algum fato acontecido no intervalo.

O poeta deve ter consciência de que, geralmente, não pode representar tudo. É

preciso saber escolher quais são os momentos mais importantes da ação que devem ser dramatizados. Por isso, há que se separar alguns momentos e eliminar outros. Nesse ponto, é proveitoso valer-se dos entreatos para utilizar o máximo de tempo possível, permitindo, assim, a representação da ação desejada.

IV.1.4) O Monólogo

Conforme Diderot, o monólogo justifica-se quando a personagem mantém um diálogo consigo mesma. Ou seja, para este autor, o monólogo reside na arte do solilóquio. Esta é uma ação natural à qualquer ser humano. Diderot, para fortalecer sua argumentação, analisa sua própria experiência cotidiana e pessoal, uma vez que já se surpreendeu em diversos momentos mantendo um diálogo interior.

É desta maneira que o monólogo transforma-se em um elemento de relevância dramática. Por ser uma cena natural em que as personagens falam consigo mesmas, torna-se um elemento verdadeiramente eficiente, pois representa um típico momento da realidade humana. Se o estado interior das personagens for desconhecida, o espectador não terá por ele grande interesse. No monólogo, o solilóquio informa a maneira como o interior da personagem manifesta-se, expondo os seus planos secretos. Esse tipo de confidência apodera-se do receptor.

Mesmo assim, o solilóquio é um momento de pausa para a ação, o qual não deixa de ser uma dificuldade. Seu ritmo é um fator muito importante e, geralmente, um problema de difícil solução. Para Diderot, o monólogo não pode ser nem tranqüilo nem longo; se tranqüilo, contradiz a verdade segundo a qual um homem fala consigo mesmo em momentos de forte emoção ou perplexidade. Por outro lado, se longo, contradiz a natureza da ação dramática, quebrando seu ritmo ou atrapalhando seu desenvolvimento.

IV.2) A Ação

No que tange à ação, Diderot enfatiza que cada uma deve ser sempre necessária e provir do fundo da fábula. Nesse sentido, cada ação complementa-se com outra, e cada uma, isoladamente, é importante para a construção do conjunto que dá forma ao enredo.

Diderot critica fortemente a estrutura simplesmente discursiva que caracteriza a dramaturgia das peças de sua época. Além de estarem carregadas de reflexões morais

e dogmáticas, as peças terminam só com um conjunto de pensamentos esparsos, sem uma ação que sirva de fundamento. Os acontecimentos, como o autor sublinha, são sempre facilmente lembrados, pois marcam e impressionam mais do que a simples manifestação oratória. Mesmo sendo verdade que havendo menos discurso se possibilita uma quantidade maior de ação, ainda assim, Diderot recomenda que nos primeiros atos deve-se falar mais do que agir, porém, ao encaminhar-se para o desfecho, é preciso agir mais do que falar.

IV.2.1) Intrigas Paralelas

Nos dramas compostos, geralmente, desenvolvem-se intrigas paralelas, em que diferentes ações podem acontecer simultaneamente. Conforme Diderot, um só conflito funciona sem problemas sobre uma mesma ação. Contudo, quando se tem duas intrigas paralelas, isto já é mais difícil, uma vez que se perde o interesse ou uma ação sobrepõe-se a outra.

Diderot sublinha que quando se desenvolvem duas intrigas paralelamente, as suas linhas de ação terão que se resolverem em um mesmo momento. Se uma ação terminar primeiro que outra, a segunda não se sustentará sozinha. Ambas precisam caminhar concomitantemente num único ritmo, chegando à catarse ao mesmo tempo.

IV.2.2) O Desfecho Antecipado

Diderot propõe uma maneira de usar efetivamente a ação de uma peça: anunciar o desfecho dos acontecimentos desde o começo. Com isso, cria-se um interesse ou expectativa até o desfecho. O espectador está melhor informado do que a própria personagem. Cria-se assim, um suspense que capta a atenção do receptor. Esta é a estrutura que caracteriza o uso da ação nas tragédias gregas. Diderot sugere o resgate deste artifício que acabou funcionando de forma positiva na Antigüidade.

IV.2.3) A Progressão Dramática

Um argumento de profunda importância, desenvolvido por Diderot, é o que mostra a real força da ação presente na “progressão dramática”.

O desenvolvimento desta noção é um relevante aporte teórico do autor francês. Nunca até então, tinha-se estabelecido essa idéia com tanta definição e utilidade. Mesmo que cada gênero tenha um ritmo e um movimento próprio, em todos a ação

progride sempre em tensão e complexidade. Seu peso e força aumentam, progressivamente, até chegar ao desfecho em sua máxima intensidade.

Uma frase define amplamente a idéia de Diderot ao referir-se a este particular uso da ação:

Embora o movimento varie segundo os gêneros tratados, a ação progride sempre, não se detendo nem mesmo nos entreatos. É uma massa que despenca do topo de um rochedo: sua velocidade aumenta à medida que cai, saltando espaçadamente os obstáculos que encontra.⁸⁷

IV.3) A Fábula

Segundo a visão diderotiana, o **plano das ações** é a parte fundamental na estrutura de uma peça teatral. É a base na qual apoiam-se os outros elementos. Sua elaboração antecede à criação de diálogos e personagens.

O autor nos deixa uma definição de fábula:

Um plano é uma história maravilhosa, distribuída segundo as regras do gênero dramático; história que, em parte é de invenção do poeta trágico e de inteira invenção do poeta cômico.⁸⁸

Entende-se, dessa maneira, como a construção da história é prioridade, o primeiro passo na hora de dar forma à estrutura da peça. Tendo efetuado o esboço geral das ações, é preciso dividir estas ações em partes chamadas de “atos” e “cenas”; posteriormente, definem-se o número de personagens, as suas características, e desenvolve-se o assunto referente a cada cena. Uma vez terminado este processo, é possível dizer que a fábula já está totalmente elaborada e sua estrutura solidamente construída.

⁸⁷DIDEROT, Denis, In: op. cit, Capítulo VI, p. 50.

⁸⁸Idem, ibidem, Capítulo X, p.60.

IV.3.1) A clareza da fábula

Clareza na fábula é uma das primeiras recomendações dadas por Diderot no momento de elaborar o plano. O poeta deve ter cuidado com a transparência e a precisão da história. Segundo este autor, tudo precisa ser dito. Quanto mais detalhes o autor adiar, mais pormenores necessitará trabalhar nos atos e cenas seguintes. O ritmo da fábula depende muito da quantidade de informação que carrega. Se o ritmo é acelerado, exige-se do espectador uma redobrada atenção; escapam-lhe dados importantes para a compreensão geral da história. Por isso, o dramaturgo deve ser claro em sua fábula, explicando tudo o que é preciso no momento certo.

IV.3.2) As cenas em contraste

Ao contrário do que afirma sobre as personagens, Diderot acredita que as cenas possuem beleza artística quando contrastadas. Esse enfoque sempre será um efeito poético de força para auxiliar a construção de uma fábula interessante. Este artifício adapta-se melhor às fábulas do que ao drama composto. Por exemplo, uma cena de reflexão ou meditação adquire maior força e dramaticidade quando ocorre no meio ou, paralelamente, a uma cena violenta⁸⁹.

IV.3.3) Principais recomendações

Antes de mais nada, Diderot esclarece que a boa criação de um plano depende sempre do talento. Mesmo assim, deixa alguns princípios básicos para a elaboração de uma fábula de qualidade. São os seguintes:

*Ter uma bela imaginação;
consultar a ordem e a conexão das
coisas; não temer as cenas difíceis,
nem o trabalho árduo; começar pelo
centro do argumento; bem discernir o
momento em que a ação deve
principiar; saber o que convém deixar
para trás; conhecer as situações que
afligem: eis o talento que habilita a*

⁸⁹Diderot em seu texto *Discurso sobre a Poesia Dramática*, fornece vários exemplos que explicitam amplamente seu argumento. Um dos mais importantes é o do trecho da *Ilíada*, em que se apresenta a Júpiter meditando sobre o monte Ida, no entanto, gregos e troianos estão em uma luta sangrenta. *Ibidem*, Capítulo XII, 86.

IV.3.4) Formas da fábula

A fábula apresenta-se, basicamente, de três formas:

a) na história, em que os fatos são dados. Os acontecimentos da História e os relatos da tradição são fontes ricas em argumentos que podem ser simplesmente descritos;

b) na tragédia, na qual o poeta completa com a sua imaginação os fatos dados pela História, aumentando o interesse da mesma;

c) na comédia, em que a fábula é totalmente inventada pelo poeta (sem se basear em nenhum fato histórico).

Diderot estabelece uma interessante diferença terminológica entre o que se define como “argumento” e “fábula”. Para ele, o argumento relaciona-se com os acontecimentos fornecidos pela História. Nesse sentido, são fatos que pertencem ao público em geral. Todavia, a fábula preenche os vazios com a fantasia. Uma fábula, tanto de sucesso quanto de qualidade, vale-se desse artifício da maneira mais simples e necessária possível.

IV.3.5) Os defeitos da fábula

Em geral, Diderot censura o toque romanesco que caracteriza a maioria das peças de sua época. Para ele, este é um dos principais vícios da dramaturgia. Segundo a sua concepção, uma obra é exagerada ou romanesca demais quando:

*o maravilhoso que a peça deveria possuir nasce da simultaneidade dos fatos, terminando com uma quantidade excessiva de acontecimentos;

*as personagens têm traços maniqueos, portanto, os deuses e homens tornam-se bons ou maus em demasia;

*os fatos e as personagens diferem frente ao esperado pela verossimilhança ou pela história original;

*o encadeamento dos acontecimentos é forçado, pouco crível ou complexo.

IV.3.6) O primeiro passo

Diderot afirma que a criação de uma peça deve ser iniciada pela elaboração do

⁹⁰DIDEROT, Denis, In: op. cit, Capítulo VII, p.52.

plano. Esse é o primeiro passo. Só após a elaboração do esboço dos acontecimentos é possível pensar nas cenas. Não é conveniente lançar uma idéia isolada, ou algum detalhe, enquanto o plano não estiver encerrado.

Muitos poetas têm facilidade em criar personagens excelentes, construindo-os e desenhando-os perfeitamente. O problema acontece quando criam cenas que, posteriormente, não sabem como inserir no plano, ou são introduzidas de maneira forçosa. Isto resulta em conseqüências na falsidade dos diálogos e no encadeamento das ações. Em geral, Diderot deixa claro que as cenas e as personagens são inseridas em função do plano, e não o contrário.

IV.3.7) Sobre a construção da fábula

A criação do plano das ações necessita de um processo em sua elaboração, uma ordem ou seqüência para sua criação.

Em primeiro lugar, deve-se elaborar o esboço da ação geral para depois iniciar o desenvolvimento dos incidentes que a formam. Nesse momento do processo, o poeta precisará de talento suficiente para fazer a escolha mais efetiva dos incidentes que são mais adequados e necessários para o plano geral (principalmente, quando se tem uma grande quantidade de fatos). Diderot sublinha que o poeta precisa ser cuidadoso na seleção dos incidentes e sábio na maneira de usá-los. As circunstâncias ou fatos eleitos devem ter uma proporção adequada (tanto na extensão como na duração), dependendo de sua importância no argumento. A argumentação deve estar toda interligada segundo sua necessidade. Quando o poeta elaborar o plano por completo e esboçar sua extensão de forma conveniente, uma vez que o drama estiver dividido em atos e cenas, neste momento, deve ele iniciar seu trabalho, começando pela primeira cena e terminando pela última.

Diderot adverte que o poeta não deve seguir a ordem que seu gênio lhe permitir, mas sim acompanhar a seqüência dos acontecimentos definidos para o plano. O poeta deve encaminhar a ordem dos fatos desenvolvendo um após o outro, para que tenha a certeza de que sua ação é necessária. O primeiro incidente deve conduzir ao segundo, o segundo ao terceiro, e assim por diante, até que o ato tenha se completado. Cada cena deve ser uma conseqüência da anterior.

Mesmo com os questionamentos que isso pode engendrar, é interessante o modo como Diderot esclarece a importância da ordem no trabalho de criação. Obviamente, o objetivo dessa posição é atingir a representação da realidade com a maior

aproximação possível. Segundo Diderot, as cenas influenciam umas às outras, sem que o poeta, às vezes perceba. Alguma parte poderia ficar muito sem sensibilidade, difusa, talvez exagerada ou mesmo breve. A desordem na forma de trabalhar espalha os defeitos na composição integralmente, e seus sinais podem não mais desaparecer.

IV.3.8) A exposição do drama

Diderot desenvolve uma significativa argumentação para a teoria dramática: a vital importância do começo de uma peça. É a partir daí que o drama é exposto. Por isso, é de primordial magnitude a efetiva elaboração da primeira parte do plano. O poeta precisa ter o suficiente cuidado de explicitar, nas primeiras cenas, o próprio esboço do drama. É o primeiro incidente que define a cor da obra como um todo. Se se começa com uma situação forte, o resto deverá seguir ou manter o mesmo tom, caso contrário, a peça ruirá. Muitas obras podem ser arruinadas devido o seu princípio.

Tudo o que sei é que existe um momento em que a ação dramática deve começar e, se tiver escolhido mal esse momento, o poeta ficará perto ou longe demais da catástrofe. Perto demais da catástrofe, lhe faltará matéria e talvez seja forçado a esticar o enredo com uma intriga episódica. Longe demais, terá um ritmo frouxo, atos longos e carregados de acontecimentos, ou detalhes desprovidos de interesse.⁹¹

Nesse sentido, o primeiro ato do drama é talvez não só o mais importante, como também o mais difícil.

V) A Personagem

Diderot desenvolve suas argumentações sobre as personagens no Capítulo XIII, *Dos Caracteres*, de seu texto *Discurso sobre a Poesia Dramática*. Sem adentrar em

⁹¹Idem, ibidem, Capítulo XII, p. 79-80.

definições nem em descrições metodológicas para sua construção, ele faz sobressair algumas recomendações e elementos necessários no momento de elaborar uma personagem.

V.1) Fábula e Personagem

Para Diderot, o plano das ações é o elemento primordial da estrutura. Uma infinidade de fábulas podem ser elaboradas a partir de um mesmo argumento e com suas respectivas características. O plano pode ser realizado mesmo antes de se saber em que consiste a personagem. Pessoas de diferentes caracteres podem ser expostas sob um mesmo acontecimento. Por isso, é preciso esclarecer que a construção do plano é anterior à elaboração das personagens. A fábula e a personagem estão relacionadas de forma interessante, já que a elaboração da fábula influencia a construção da personagem. Dependendo da forma como as situações da peça são expostas, os caracteres serão melhor captados. Por sua própria natureza, cada ação do plano exige do poeta uma determinada concepção da personagem. E, geralmente, quanto mais difícil é a situação da história, mais necessidade haverá em se contornar a personalidade do protagonista da ação. Cabe ao dramaturgo decidir a particular maneira como as personagens falam e reagem em determinadas ações.

Essa elucidação diz respeito à estrutura, sublinhando a essencial importância da fábula e da ação em seu interior. Porém, Diderot mostra que o interesse da peça apoia-se também, fortemente nas personagens. São as personagens que dão uma vivacidade e uma definição particular à ação desenvolvida. Os caracteres vão formando o nó da história sem o perceberem, uma vez que agem sem consciência do nó da história ao qual desenvolvem, pois são criações abstratas do autor. Por outro lado, tanto o poeta (criador da personagem) quanto o ator (interprete da personagem), ao poder visualizar a totalidade do argumento, podem ter essa consciência, a qual possibilita-lhes um melhor desenvolvimento em seu trabalho. Vê-se então, que a personagem é o elemento vital, posterior ao plano das ações; esse plano pode ser capaz de atrair tudo o que a obra precisa. Perante este argumento, Diderot deixa duas advertências importantes: evitar as caricaturas e as personagens supérfluas.

V.1.1) Evitar as caricaturas

Diderot declara-se contra todo tipo de representação grossa ou simplista da

personagem. Ou seja, critica a maneira fácil de usar o estereótipo estabelecido, mesmo que o objetivo seja refinar ou desfigurar a cena. Toda maldade ou bondade expressa por meio do exagero é sempre muito fácil e pouco efetiva.

V.1.2) Evitar as personagens supérfluas

Assim como o poeta precisa fazer uma seleção das ações essenciais à história, da mesma maneira deve escolher as personagens realmente necessárias ao fio dramático. Quando Diderot manifesta que devem ser evitadas as personagens supérfluas, ele se refere àqueles caracteres que podem ser dispensáveis para os reais objetivos da ação. Forçar a introdução de personagens desnecessárias só leva ao aumento de incidentes dispensáveis. Isso proporciona a aproximação de fios inúteis que só desviam a atenção da ação principal. Nesse caso, Diderot sugere sempre a simplicidade: incidentes mínimos ou básicos com poucas personagens.

V.2) A Ineficácia das Personagens Contrastadas

Diderot mostra como as personagens são ricas quando diferentes, mas pouco interessantes quando são excessivamente contrastadas. Caracteres com simples personalidades opostas nunca são tão efetivos. Sobretudo, quando se opõe uma personalidade frente a outra, apenas para sublinhar uma delas, este é o caso das personagens secundárias que contrastam com a personagem principal com o único objetivo de ressaltá-la. Diderot faz uma interessante análise ao interpretar este conceito:

O que é mais comum nas sociedades? Caracteres diferentes ou caracteres contrastados? Se existir uma circunstância da vida em que o contraste de caracteres apareça tão nítido quanto se pede ao poeta, haverá cem mil em que estes são apenas diferentes.⁹²

Com isso, fica claro que as personagens precisam ser diferentes, mas não necessariamente opostas. Observa-se então, que caracteres diferentes não é o mesmo

⁹²Idem, ibidem, Capítulo XIII, p.83.

que caracteres contrastados. Segundo Diderot, esta segunda maneira de apresentar as personagens não funciona de forma plena. Sendo um artifício muito usado frequentemente nas comédias.

De outro lado, quando as personagens são simplesmente diferentes, o jogo de oposições é mais sutil e interessante, sem cair em um grosso e até superficial contraste. Diderot faz questão de lembrar que na vida real é comum ver pessoas com interesses diferentes, seres cujos objetivos entram em oposição diante de uma situação determinada. Dessa maneira, Diderot apela para uma profunda construção da personagem, evitando aqueles artifícios fáceis que não conseguem representar, de maneira simples, nem verossímil, a complexidade humana. Este autor adverte que quanto mais sério for o gênero, menos contraste se admite entre as personagens. Na tragédia, por exemplo, não é usual. Pode-se admitir, talvez, nas personagens secundárias, mas nunca no herói principal. Já nas comédias pode ser mais usado, porém é desnecessário, caindo no supérfluo.

Sendo mais específico, Diderot esclarece como este artifício funciona segundo o gênero. Os caracteres contrastados são quase intoleráveis no texto épico, desgostoso na tragédia, supérfluo na comédia séria, dispensável na comédia jocosa e comum na farsa (mesmo que seja dispensável).

Então, qual seria a melhor maneira de contornar ou sublinhar a personagem? Como já foi mencionado, Diderot estabelece duas maneiras:

a) quando a personagem se opõe a uma situação. As situações difíceis desmascaram a personagem. Estes descobrem-se quando encontram-se numa situação oposta a eles ou oposta a seus objetivos;

b) quando a personagem se opõe a outra personagem. Os protagonistas da ação descobrem-se quando seus interesses chocam ou entram em conflito frente aos de outro indivíduo.

V.3) As Personagens Intrômetidas

Conforme Diderot, podem ser úteis as personagens que se intrômetem em tudo sem serem chamadas; que se misturam nos problemas dos outros ajudando ou complicando ainda mais as situações. Cenas com esse tipo de personagens, quando trabalhadas eficientemente, aceleram o ritmo ou mantêm o interesse pela ação.

Aliás, esse tipo de caracteres preenche o vazio deixado pelo coro, como a voz

representante do povo nos dramas antigos. Estas figuras de alguma maneira comentam a ação e distanciam-se dela.

V.4) A Unidade de Personagem

Diderot opõe-se à regra delimitada no conceito de unidade de personagem desenvolvida desde as poéticas da Antigüidade. O autor questiona a forçosa linearidade que o poeta é obrigado a manter no instante de construir a personagem. A unidade de caráter, por não permitir diferentes variações em sua personalidade, limita a complexidade que o sujeito da ação poderia apresentar. Além disso, Diderot argumenta que atenta-se contra a verdade dos fatos, já que na realidade o homem desvia-se do seu caráter dependendo da situação, mudando em diferentes circunstâncias da vida. Enfim, o ser humano tem processos de transformação, transformações que também precisam ser representadas.

Dessa maneira, Diderot opõe-se à estrita regra clássica de unidade da personagem. Todo poeta, ao libertar-se desta exigência, terá maiores possibilidades de criar uma personagem ampla, profunda e verossímil.

V.5) Um Novo Tipo de Protagonista

Desde a Antigüidade, vê-se que as tragédias tomam como personagens principais os grandes heróis da história, ou personalidades de famílias importantes. Com Boileau, fica claro que as personagens centrais, geralmente, são príncipes, reis ou personalidades da corte real. Até então, ficou comumente estabelecido que estas são as principais figuras de uma obra dramática séria ou trágica.

Diderot contrapõe-se a esta subentendida regra, esclarecendo que o verdadeiro atrativo que proporcionam os heróis na tragédia não provêm simplesmente de sua condição (diga-se social ou econômica). O real interesse da personagem vai muito além disso, já que está ligado às profundas características humanas que podem ser reconhecidas em qualquer tipo de pessoa. O que realmente atinge o receptor diz respeito a uns dos objetivos essenciais do drama: a representação da natureza humana que todos levam e precisam ver refletida na arte.

Além desta argumentação, percebe-se que em diferentes partes do texto o autor francês, de maneira pouco explícita, propõe a representação de um novo tipo de grupo social: a (primitiva) classe burguesa. A tragédia doméstica, como gênero dramático,

adapta-se perfeitamente a este grupo social emergente.

VI) A Pantomima

*A pantomima é o quadro que existia na imaginação do poeta, enquanto escrevia, e que gostaria que a cena mostrasse a cada instante, quando se desempenha.*⁹³

Por meio desta definição, vê-se que Diderot defende a pantomima como parte fundamental na construção do drama. Todo poeta deverá assumi-la com merecida seriedade. Se o dramaturgo não está familiarizado com a pantomima no momento de criar e desenvolver a peça, dificilmente poderá começar ou terminar alguma cena com verossimilhança:

Acrescento que há cenas inteiras em que é infinitamente mais natural que os personagens se movam do que falem
...⁹⁴

Diderot enfatiza que deve se preferir a descrição de um gesto no lugar de efetuar um discurso. Em determinadas situações a gestualidade mostra-se muito mais eficaz na expressão do que a palavra.

O desenvolvimento do conceito de pantomima é uma das grandes contribuições de Diderot à teoria dramática. É o resgate da imagem frente à palavra. Este é um fator de primordial importância para uma literatura que é, basicamente, imagem representada diretamente ao público. Deve-se lembrar que no romance, a imagem funciona de uma outra maneira, uma que vez que é imaginada individualmente pelo receptor.

⁹³Idem, ibidem, Capítulo XXI, p.125.

⁹⁴Idem, ibidem, Capítulo XXI, p.117.

VI.1) Pantomima versus Declamação

Diderot opõe-se, de forma veemente, à dramaturgia literária elaborada por poetas que acentuam a declamação no trabalho do ator. Desse modo, ressalta e valoriza os efeitos propriamente cênicos, ou seja, prioriza cenas silenciosas mantidas pela pantomima e o gesto na ação mais do que a palavra⁹⁵.

Diderot combate, de maneira incessante, o teatro saturado de achados poéticos e tendências declamatórias. Para ele, o texto deve ser acompanhado e complementado por múltiplas cenas em que a pantomima seja usada. É necessário, na criação dramática, dar a devida importância à elaboração de quadros nos quais o gesto seja mais expressivo que a palavra. Deve-se evitar o excesso de discurso no texto teatral frente à ausência de trabalho da imagem. O carente desenvolvimento do quadro cênico pede a concepção de elementos e códigos que auxiliem no suprimento dessa carência, já que devido essa ausência, as imagens são melhor trabalhadas no romance.

Por ser muito mais visto do que ouvido, o elemento gestual é extremamente importante para a personagem. Sendo gesto e palavra, o sujeito da ação dramática será sempre percebido, seja falando, seja calado. A personagem interpretada pelo ator “está nesse lugar” e o espectador o vê. Sua ação, além de seus gestos e palavras, é o que primeiro afeta o receptor. Dessa maneira, percebe-se, novamente, como a ação é a base de tudo. É por isso que Diderot pede aos poetas para não se acomodarem nem às palavras nem aos discursos. O gesto precisa ser devidamente revalorizado na escrita teatral. Uma vez criadas as personagens, o poeta que usar sua criatividade deverá preocupar-se em representá-las não só por meio de falas, como também utilizando imagens.

VI.2) A Pantomima na Criação Dramática

Todo poeta, tal como o pintor, é um esteta e um fisionomista. As imagens criadas, dramaturgicamente, e formadas segundo os caracteres, influenciam os discursos e o movimento em cena. O dramaturgo pode evocar essas imagens, olhá-las claramente desde sua imaginação, para depois cristalizá-las diante de si próprio para utilizá-las na criação do texto. A pantomima, segundo Diderot, deve ser narrada como se estivessemos descrevendo um quadro.

O autor francês deixa algumas indicações particulares para o uso da pantomima

⁹⁵Análise de Franklin de Matos em sua tradução do texto *Discurso sobre a poesia dramática*, de Diderot, p.45, nota 19.

na criação dramática:

a) descrever o gesto quando existe um “momento” ou quando se tem um quadro de imagens;

b) usar a pantomima para dar energia ou clareza à exposição verbal. Toda imagem serve de apoio para o discurso, uma vez que auxilia na ênfase do texto ou da fala;

c) recomenda-se usar a pantomima de preferência no início das cenas;

d) a pantomima destaca a caracterização da personagem, favorecendo o desenvolvimento do trabalho do ator. Desse modo, ajuda a tomar contato com o delicado jogo entre os intérpretes que, às vezes, é de difícil percepção.

VI.3) As Vantagens da Pantomima

Diderot afirma que a pantomima deveria estabelecer-se mais firmemente no teatro e na técnica dramatúrgica. O poeta que não se valer deste elemento para vê-lo representado na peça, termina por elaborar uma obra fria e até confusa. Deve-se dedicar uma parte do texto ao esboço geral da imagem pretendida. Para o leitor é uma vantagem, no caso específico do texto, poder reconhecer e acompanhar a cena tal qual o poeta a imaginou.

O autor nos mostra algumas vantagens pelas quais considera-se a pantomima importante:

a) a pantomima dá vida e colorido ao drama;

b) enquanto inserida no texto, a representação não pode ser subtraída do drama, uma vez que faz parte do mesmo⁹⁶.

c) a pantomima pode ajudar a fixar a duração das cenas, já que a gestualidade é um elemento definidor⁹⁷.

VII) A Verossimilhança

Diderot invoca o seguimento da regra fundamental e, mais geral, da teoria

⁹⁶A desvantagem consiste em não poder ser acrescentado no drama se não aparecer este tipo de cena no texto escrito.

⁹⁷Esta afirmação é questionável. Dificilmente, poderíamos ter uma maior certeza sobre o tempo da cena. Aliás, a duração de um gesto é tão ambígua quanto a declamação da fala. A argumentação que afirma que na representação o gesto pode ter um tempo mais definido que a fala é bastante discutível. Um gesto pode ter variações de ritmo que dariam ambigüidade ou instabilidade a sua duração.

poética: a verossimilhança. Mas sua interpretação difere da tradicional; não é a mesma desenvolvida pelos teóricos franceses do século XVII. Como pode-se observar, até o século XVI, seguia-se estritamente as definições estabelecidas pela interpretação dos teóricos italianos⁹⁸ e, posteriormente, permanece o instável processo de reinterpretação da poética aristotélica com teóricos franceses do século XVII.

A idéia que domina é a que identifica o verossímil com “a realidade mais comum”, ou seja, com o “habitual”⁹⁹.

Percebe-se o surgimento do fenômeno de “cotidianização” geral na literatura e na arte do século XVIII, no sentido de dar início à relevância da representação do cotidiano na imitação do real¹⁰⁰.

VII.1) Crítica ao uso da verossimilhança

Diderot critica e questiona a interpretação desenvolvida na época sobre o conceito de verossimilhança. Desde Aristóteles, aceita-se o verossímil como dependente da opinião comum, ou do público em geral. Desse modo, a crítica diderotiana busca denunciar a defeituosa verossimilhança que se usa no teatro francês vigente. O autor afirma que existe uma desvinculação entre o teatro e seu público. Isso acontece devido a mudança ocorrida no receptor. Se um espetáculo não consegue iludir um determinado público, é porque este já não é o mesmo. Para Diderot, esta é uma situação óbvia na cena francesa, mesmo que os teóricos contemporâneos a ele não o reconheçam. Esta denuncia de Diderot não é particular e/ou exclusiva; ele representa e reafirma uma opinião já generalizada entre diferentes intelectuais da época.

Surge então, a questão do que é verossímil para Diderot? Segundo a sua concepção, este conceito está conectado à idéia de “ilusão”. O verossímil não é propriamente o verdadeiro, mas aquilo que a ele se assemelha, proporcionando impressões próximas à realidade. Este é o grande jogo da arte em geral.

Diderot afirma que a inverossimilhança da cena francesa é consequência de seu caráter absolutamente aristocrático. O público que tiver condições de avaliar a credibilidade de uma peça, não pode se restringir, exclusivamente, à corte real.

⁹⁸Os teóricos italianos adotam a teoria aristotélica que define o verossímil como “possível ou impossível que persuade”.

⁹⁹Análise de Franklin de Matos em sua introdução ao texto *Discurso sobre a Poesia Dramática*, de Diderot.

¹⁰⁰O que, posteriormente, torna-se uma tendência naturalista.

Novamente, percebe-se que vislumbra-se um novo tipo de público relacionado à classe burguesa, classe que exige seu lugar no espaço simbólico da representação cênica.

VIII) O Maravilhoso

Segundo o trabalho diderotiano, “o maravilhoso” é um termo usado em todo gênero dramático, contudo, poucos são os poetas capazes de se aproximarem de uma definição efetiva.

Pode-se observar o que o autor comenta sobre este conceito:

Se a natureza jamais combinasse os acontecimentos de modo extraordinário, seria incrível tudo o que o poeta imaginasse para além da simples e fria uniformidade das coisas comuns. Mas não é o que ocorre. O que, pois, faz o poeta? Ele se apossa dessas combinações extraordinárias ou imagina combinações semelhantes.¹⁰¹

Mas, como saber o limite, o umbral, que separa o maravilhoso da verossimilhança? Como saber até onde o poeta pode chegar? Sem solucionar estas questões, Diderot esclarece alguns caminhos a serem seguidos, contornando a definição do “maravilhoso” ao diferenciá-lo do “milagroso”.

VIII.1) O Maravilhoso e o Milagroso¹⁰²

A natureza ao criar faz coincidir incidentes extraordinários. Isso distingue o maravilhoso do milagroso. Segundo Diderot, os casos raros caracterizam o maravilhoso. Esses são sucessos que fogem do comum ou do previsível. O poeta, ao imitar a natureza, detêm-se em momentos cujos acontecimentos extraordinários são

¹⁰¹DIDEROT, Denis, In: op. cit, Capítulo X, p.61.

¹⁰²Neste caso, usa-se também o termo “miraculoso”.

encadeados naturalmente. Já os casos impossíveis por natureza são característicos do milagroso. Diderot sublinha que a arte dramática rejeita os milagres. Melhor dizendo, o sobrenatural não é tão bem aceito nas concepções artísticas da época, ainda mais quando a perspectiva do século busca libertar-se de uma posição teológica, encaminhando-se ao que, posteriormente, chamaria-se Iluminismo. Vê-se então, que os fatos extraordinários (maravilhoso) são bem aceitos dramaticamente, o que não acontece com os incidentes sobrenaturais (milagroso).

VIII.2) Entre a Verossimilhança e o Maravilhoso

No século XVII, os teóricos debatem-se entre duas concepções aristotélicas: a verossimilhança e o maravilhoso. O principal conflito estava na maneira de combinar e complementar ambos os aspectos, aparentemente opostos. De um lado, precisa-se trabalhar a credibilidade dos fatos; de outro, a fantasia é absolutamente necessária para dar o suficiente interesse à peça. O maravilhoso, o fora do comum, que ocorre inesperadamente, é o elemento essencial para tornar a tragédia uma obra cativante. Por outro prisma, há um perigo: facilmente incorre-se em exagero no momento de narrar. Isso traz como consequência a perda de verossimilhança. Então, como conciliar verossimilhança e fantasia? Diderot resolve a questão desenvolvendo a seguinte idéia: a imitação da realidade na narrativa deve ser simples. O singelo é o segredo. Numa peça, os traços mais incomuns, quando apresentados de maneira simples e natural, conseguem ser críveis mesmo percebendo que se trata de uma estranha situação. Ou seja, é mediante a simplicidade que se encontra o “maravilhoso verossímil”.

Todo poeta é veraz e mentiroso ao mesmo tempo; em outras palavras, paralelamente verossímil e maravilhoso. Vale-se das pequenas circunstâncias, dos momentos simples, naturais, elementares, porém inimagináveis. O criador dramático consegue compensar o comum com o incomum. O dramaturgo precisa atingir o ponto em que consegue complementar, efetivamente, a verdade e a ilusão. Mostrar ao espectador que tudo parece feito pela natureza, mas que, realmente, tudo foi concebido pela arte. A dramaturgia nutre-se da equilibrada união destes dois elementos.

IX) O Público

É difícil não só desenvolver, como esclarecer os pontos em que a teoria dramaturgica discute sua influência com o receptor, nesse caso, o público. Diderot deixa alguns comentários esparsos como referência a esta temática. Todavia, desenvolve um conceito de fundamental importância, não só para sua época, como também para o posterior desenvolvimento da teoria dramaturgica na Modernidade: a quarta parede.

IX.1) Recomendações Gerais

Diderot salienta alguns conselhos no que diz respeito ao público ao qual dirige-se. Tais conselhos podem ser essenciais para o dramaturgo na elaboração de uma peça:

a) para o receptor, nada deve ser confuso. O poeta deve se preocupar em deixar dados suficientes para que todo espectador possa acompanhar claramente a ação da peça;

b) o espectador é o confidente da personagem; porém, é necessário que saiba partes do presente e do passado do sujeito da ação. Por isso, inclusive, recomenda-se que o receptor conheça o final, criando-se um suspense até o desfecho da ação;

c) de outro lado, é interessante quando o dramaturgo guarda para si alguns dados, de maneira tal, que possa reservar momentos de surpresa ao espectador. Isto é, o inesperado é importante. Existem informações que só devem ser expostas no momento certo¹⁰³.

IX.2) A Quarta Parede

Como já se mencionou, a quarta parede é uns dos grandes acréscimos conceituais de Diderot. As cenas devem ser construídas dentro do limite do espaço cênico, sem relação nem contato nenhum com o público. Ou seja, a ação e suas personagens desenvolvem-se sob a proteção dessa barreira. É por meio dessa quarta parede que o receptor é testemunha dos acontecimentos.

Assim, quer compondo, quer

¹⁰³Isto relaciona-se com um importante elemento aristotélico na estruturação da fábula: o reconhecimento.

*representando, fazei de conta que o espectador não existe e não penseis nele em nenhum dos casos. Imaginai no proscênio uma grande parede que vos separa da platéia e representai como se a cortina estivesse aberta.*¹⁰⁴

O autor Franklin Matos, que analisa e traduz esse texto, acrescenta uma nota a este parágrafo em que esclarece que Diderot foi o primeiro a sugerir a idéia de quarta parede, base fundamental do teatro ocidental na Modernidade¹⁰⁵.

IX.3) A recente burguesia como novo público

A inutilidade de algumas propostas dramático-teatrais do século XVIII deve-se ao seu caráter aristocrático, ao olhar unilateral que só absorve os códigos dessa classe social como referente principal. Esta é uma crítica generalizada entre os principais intelectuais da época. Diderot rejeita o público da corte. Propondo ampliar a abrangência do grupo receptor representado, sugere um melhor olhar para um novo público a ser considerado: a recente classe burguesa. Por outro lado, Rousseau, mostrando uma maior amplitude nesse aspecto, sublinha a necessidade de diversificar o público a todas as classes sociais e com todo tipo de personagem.

Vê-se, dessa maneira, como a burguesia adquire força enquanto grupo social, enquanto público. Começa-se a exigir a representação da realidade a partir de seu ponto de vista, quebrando a exclusividade temática na aristocracia. É então, que a representação do habitual já não se vincula, necessariamente, com o cotidiano da corte. As circunstâncias comuns a serem encontradas já estão relacionadas aos assuntos usuais que podem ocorrer ao homem burguês. Até então, este tipo de público era representado mediante gêneros como a comédia. Agora, pede-se uma representação mais digna e menos estigmatizada, por meio de um gênero como a tragédia.

¹⁰⁴DIDEROT, Denis, In: op. cit, Capítulo XI, p. 78-79.

¹⁰⁵Idem, ibidem, Nota 60, p.79.

C) “POESIA DRAMÁTICA”

de G .W. Friedrich Hegel (1770-1831)

El verdadero fondo del drama, lo que produce verdadero interés, son sí, esas potencias eternas, las verdades morales, los dioses de la actividad viva, en general lo divino y lo verdadero, pero no en su majestad tranquila y serena, inmóviles como las imágenes de la escultura. Este es el principio divino, tal como se manifiesta en el drama de la vida, como la esencia y el fin de la voluntad humana, influyendo en sus determinaciones, dándole impulso y movimiento.

Friedrich Hegel¹⁰⁶

¹⁰⁶ HEGEL, G. W. F., *Estética*, Tomo II, Prólogo e Versão de Charles Bernard, Trad.: H. Giner de los Ríos, Editorial “El Ateneo”, Buenos Aires, Argentina, 1954, p. 550.

A ETAPA PRÉ-HEGELIANA

Vê-se, mediante Nicolas Boileau, como a teoria da dramaturgia ainda não adquiriu uma forma definida. Seguem-se as proposições vindas dos clássicos antigos, basicamente de Aristóteles. Aparecem, porém, dois problemas: primeiro, a leitura dos teóricos clássicos da dramaturgia é forçosa e não consegue adaptar-se às exigências da nova época em gestação; segundo, a base real do que viria a constituir o caminho da teoria dramática moderna ainda necessita ser encontrada e definida. A análise sobre *A Poética* de Aristóteles e as discussões frente à interpretação do texto não eram suficientes¹⁰⁷. Este era apenas um ponto de partida, uma vez que não bastava discutir conceitos provenientes do passado. Era necessário encontrar novos modelos de reflexão que, além de adaptar a teoria antiga aos novos tempos, pudessem explicar os rumos, as manifestações e as expectativas do que era esperado na atividade poética num período chamado de moderno. Nesse sentido, Denis Diderot é o ponto de partida no que se refere às teorizações sobre a modernidade na poética dramática. Este autor deixa um caminho a ser desenvolvido por intelectuais posteriores. São precisamente estes diferentes teóricos aos quais chamaremos, só por questões práticas, de pré-hegelianos. Eles ampliam a trilha deixada por Diderot. Logicamente, estes diferentes autores desenvolvem conceitos que difundem-se, que tocam diversos aspectos que dizem respeito à discussão do drama. É com Hegel que estes diferentes aspectos são reunidos numa tese abrangente e completa: *A Estética*. A partir deste texto há uma diversidade de idéias reunidas e unificadas. Desde então, pode-se observar que o caminho da poesia dramática moderna já está claramente definida. A *Estética* hegeliana representa sua maior expressão.

Nesta parte daremos uma visão sintética sobre aquelas idéias elaboradas por estes diferentes críticos ou estudiosos da questão artística no drama. Estes autores auxiliam a entender o processo seguido de Diderot a Hegel. Um autor que se sobressai dentro deste grupo e que possui importância fundamental neste processo é Ephraim Lessing.

Percebe-se assim, a determinante influência alemã na discussão poética nesta etapa da Modernidade.

I) Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781)

Lessing se sobressaiu tanto como teórico teatral quanto como autor. Seu trabalho é o mais importante neste processo teórico intermediário entre Diderot e Hegel. De um lado, dá continuidade às propostas lançadas por Diderot, de outro, deixa as bases para o posterior desenvolvimento da teorização alemã. Seu texto, *A Dramaturgia de Hamburgo*, é de fundamental importância nesta etapa de discussão da arte dramática. A influência tanto do texto quanto do autor é decisiva para o pensamento posterior.

Lessing, por ser um devoto admirador de Denis Diderot, prolonga sua obra e suas idéias. Dedicou-se, com isso, à tradução da obra diderotiana, difundindo e analisando sua linha teórica.

I.1) Dados Biográficos

Gotthold Ephraim Lessing nasceu em 1729, na pequena cidade de Kamenz (Saxônia), sendo filho de um pastor protestante. Ao término dos estudos básicos na escola de Mussem, torna-se inicialmente estudante de Teologia e depois de Medicina em Leipzig. Muda-se para Witemberg, posteriormente para Berlim, onde torna-se redator do suplemento literário “Jornal de Voss”. Aos 26 anos publica suas obras

¹⁰⁷ Pelo menos é assim como caracteriza-se a teorização dramática, principalmente, no século XVII, até começo do século XVIII.

completas em seis volumes. Escreve outras obras como *Natã, o Sábio* (1755) e publica *Miss Sara Sampson*, considerada como a primeira tragédia burguesa alemã. Entre 1748 e 1760 mora entre Berlim e Leipzig. É nesta época que dedica-se à tradução da obra de Denis Diderot. Entre 1760 e 1765 é secretário do general Tavantzien em Breslau durante a Guerra dos Sete Anos. Com a paz volta a Berlim, onde procura sem êxito uma colocação na Biblioteca Real. Vê-se então, obrigado a aceitar a função de comentarista de dramaturgia em Hamburgo, praticamente como poeta e literato assalariado do Teatro Nacional. A empresa fracassa em pouco tempo, mas foi nesse período que compôs sua obra teórica fundamental: *A Dramaturgia de Hamburgo*. Ainda consegue a representação de sua peça *Minna de Barnhelm*.

Em 1770, encontra emprego como bibliotecário em Wolfenbuettel, na biblioteca do Duque Braunschweig. Escreve uma outra peça: *Emilia Galotti* (1772). Permanece em Wolfenbuettel até sua morte, em 1781, aos 52 anos.

I.2) O Texto

Como já foi mencionado, seu principal texto teórico foi *A Dramaturgia de Hamburgo*. Esse texto foi, originalmente, publicado em 1769, com um total de 104 partes. Lessing acompanha as representações da companhia teatral, para as quais fazia as críticas apenas nos três primeiros meses. Posteriormente, abandona paulatinamente as críticas, sem comentar o trabalho dos atores. Já desde a vigésima quinta parte, dedica-se as suas próprias reflexões.

I.3) Idéias Principais

Lessing dedicou-se à análise de diferentes conceitos sobre a teoria poético-dramática. Uma análise relevante é aquela sobre a catarse, motivo pelo qual lhe é atribuído um especial lugar neste trabalho.

I.3.1) O Gênero Intermediário

Seguindo a proposta de Diderot sobre a necessidade de criação de novos gêneros dramáticos, situados entre a tragédia e a comédia, Lessing sugere a elaboração de alternativas para a poesia cênica. Apoiava um moderno conceito de

“tragi-comédia”, advertindo a necessidade de um certo cuidado estético. Em outras palavras, a questão não está em fazer uma mistura grosseira e superficial com os elementos de ambos os gêneros (ao misturar, por exemplo, heróis com bufões), mas trata-se de mesclar ações determinadas, específicas reações emocionais, em que a atitude trágica e a atitude cômica estejam presentes. Essencialmente, Lessing questiona, desse modo, a rígida separação entre os gêneros dramáticos.

I.3.2) As Unidades Dramáticas

A unidade de ação é a única reconhecida por Lessing. Já as unidades de tempo e espaço são consideradas por ele como simples conseqüências da unidade de ação. Dessa forma, recusa totalmente o insustentável rigor mantido pela linha do classicismo e pelos teóricos franceses. Por conseguinte, apoia e dá continuidade ao posicionamento de Diderot. Lessing, dentro da perspectiva da teoria dramática moderna, afirma a permanência da unidade de ação como única regra fundamental. Com isso, as regras de tempo e lugar são dispensáveis ou assumem ampla flexibilidade.

I.3.3) Shakespeare como modelo

Lessing apresenta o gênio de William Shakespeare e sua obra dramática como um efetivo modelo que reúne as expectativas dentro do esperado por uma nova percepção dramática. Isso significa que as obras de Shakespeare são tidas como modelo para a criação poética na Modernidade. Contrapõe-se ao autor inglês, opondo-se à visão clássica dos franceses e, especialmente, aos seus modelos representados em Corneille e Racine. Mas esta defesa do trabalho de Shakespeare, em que apoia o livre censo da genialidade na criação, não afeta o olhar fortemente iluminista de Lessing, para o qual a razão continua sendo a base da criação.

I.3.4) A Finalidade da Arte Dramática

Lessing mesmo aceitando a função didática da arte, não acredita possuir, prioritariamente, um objetivo moralizador nos conteúdos. De qualquer modo, as discussões éticas ou morais não podem ser explícitas nos discursos das personagens,

mas devem estar presentes em suas ações. Assim, evita-se um trabalho inutilmente discursivo. Segundo o autor, a arte dramática deve ter um objetivo e um efeito sutil: a intensificação da consciência da realidade do receptor. Tanto Lessing quanto Friedrich Schiller¹⁰⁸, mesmo quando não atribuíram à obra artística fins morais imediatos, estavam convencidos de que a arte e, em particular, o teatro, tinham a capacidade de predispor o receptor a uma forma de vida mais elevada.

I.4) A Catarse

A *Dramaturgia de Hamburgo* torna-se um texto importante, precisamente porque discute e aprofunda o conceito, originalmente aristotélico, de catarse. Apresentando assim, uma nova perspectiva ao analisar o efeito que uma peça dramática exerce sobre o público. A catarse, expõe efetivamente Lessing, é a essência da tragédia. Contudo, a interpretação do classicismo francês sobre o original conceito aristotélico é errônea.

I.4.1) Medo, mas não terror

A tragédia deve suscitar “compaixão e medo”, não “compaixão e terror”. Lessing, nesse sentido, tenta esclarecer a verdadeira interpretação do conceito de catarse. Para isso, mostra, por meio de outras definições, a diferença entre o termo “terror” e “medo”. Justifica que o “medo”, e não o “terror”, é o valor que, com o auxílio da compaixão, constitui a efetiva essência da catarse.

O terror é superficial já que é uma sensação momentânea que pouco afeta as personagens. Por outro lado, o medo consegue resultados mais interessantes. Este último sentimento, argumenta Lessing, nasce da identificação do sentimento do receptor com o sofrimento das personagens. Dessa maneira, a compaixão pela personagem é uma espécie de compaixão do receptor por ele mesmo. Assim, o medo apodera-se do público quando sente como próxima a possibilidade de se encontrar no lugar do protagonista da ação representada. É sob essa condição que o infortúnio do herói perturba a platéia de maneira vital.

¹⁰⁸ Autor a ser mencionado posteriormente.

O terror, ao apresentar horríveis destinos de reis e nobres com os quais o receptor não tem a possibilidade de se reconhecer, estabelece uma separação, uma distância entre palco e platéia. O medo, pelo contrário, é produzido perante a angústia do receptor ao perceber na personagem um ser semelhante a ele; esta emoção aparece quando o espectador toma contato com sofrimentos que também poderiam atingi-lo em sua vida.

Nesse aspecto, Lessing estabelece a condição burguesa como um importante elemento de semelhança. Quer dizer, o autor não se refere unicamente às essências humanas como elemento de identificação, mas pede também a reivindicação social da classe burguesa na representação cênica.

Desse modo, a diferença estabelecida por Lessing entre o conceito de terror e o conceito de medo, pode ser percebida pelo efeito de identificação produzida no público com a ficção recebida pela obra teatral. O terror seria uma sensação momentânea, superficial, passageira, já que os sucessos só atingem o receptor na sua aparência. Por outro lado, o medo é um efeito mais profundo, com a capacidade de influir no público de maneira mais duradoura, complexa e efetiva.

Lessing afirma que a interpretação do termo “terror”, realizado no texto original de Aristóteles, é produto de comentadores e tradutores ineficientes. O terror, mesmo sendo um tipo de medo, é só um medo súbito.

O texto a seguir resume a posição do autor:

Isto porque ele, Aristóteles, não foi por certo quem efetuou a divisão, justamente censurada, das paixões trágicas em compaixão e terror. Ele foi mal entendido, mal traduzido... Fala da compaixão e medo, e não de compaixão e terror; o medo, nele, não é de modo algum o medo que o mal iminente de outrem desperta por esse outrem, porém o medo por nós próprios, que brota de nossa semelhança com a personagem sofredora; é o medo de que as calamidades a ela destinadas nos possam atingir a nós mesmos; é o medo de que nós próprios possamos tornar-nos o objeto compadecido. Numa palavra: este medo é a compaixão referida a nós mesmos.¹⁰⁹

I.4.2) O objetivo da catarse

¹⁰⁹ LESSING, Gotthold Ephraim, *De Teatro e Literatura*, Editora Herder, São Paulo, 1964, p. 56.

Na interpretação de Lessing, a discussão moral que a catarse deve produzir está relacionada à *Ética* de Aristóteles. Com a catarse, pretende-se transformar as paixões do receptor em aptidões virtuosas. As paixões (compaixão e medo) produzidas pela catarse não são eliminadas ou suspensas. Elas são adaptadas ao mundo civilizado que envolve o receptor. A comoção produzida pela tragédia, a profunda piedade pelo outro produz no espectador o medo perante a condição humana e suas vicissitudes. Assim, a tragédia amplia a consciência, a compreensão da existência do público como ser moral. É este o estado que o receptor deveria atingir, segundo Lessing, ao passar pela catarse na representação cênica.

I.4.3) Posicionamento anticlassicista

Lessing opunha-se, fervorosamente, aos modelos e regras estabelecidos pela tragédia clássica francesa; e como consequência disso, ao exemplo deixado por Corneille e Racine (mas não contra Molière), aos quais contrapõe o exemplo de Shakespeare.

Para o autor alemão, a construção teórica francesa sobre a poética dramática é equivocada devido a uma incorreta interpretação do texto aristotélico. Lessing apresenta as manifestações dramáticas inglesas como uma opção melhor de análise. Estando os ingleses imunes à equivocada e pretenciosa visão francesa, conseguiram criar obras não só de maior vitalidade, como aproximaram-se na prática às reais aspirações aristotélicas.

II) Os Autores e suas Idéias

Depois de Diderot, Lessing foi o mais importante intelectual que colaborou com a formação de uma teoria dramática na Modernidade. Mas não foi o único. Muitos outros autores deixaram contribuições valiosas para o análise da arte dramática, paralela e posterior a Lessing. Como pode-se perceber, as diferentes idéias elaboradas de maneira dispersa por estes autores serão unificadas pelo trabalho hegeliano.

II.1) Christoph Gottsched (1700-1766)

Christoph Gottsched é praticamente o representante do classicismo francês na Alemanha. Segue o caminho deixado por Nicolas Boileau e, inclusive, remonta às teorias de Ludovico Castelvetro (1505-

1571). Aplica as leis neoclássicas tanto em sua discussão, quanto em sua atividade cênica no seu país. Mesmo assim, muito sutilmente, chega a propor uma reavaliação na concepção dos gêneros dramáticos com a finalidade de encontrar outros novos.

II.2) Elias Schlegel (1719-1749)

Elias Schlegel, discípulo direto de Gottsched, mostra uma atitude mais flexível frente às regras seguidas. Ampliando a iniciativa de Gottsched, propõe a busca de uma mudança que ajude a resolver a rígida separação entre gêneros. Para isto, apoia-se nas propostas vindas de Diderot.

II.3) Gotthold Lessing (1729-1781)

Este autor opõe-se, radicalmente, à linha estabelecida na Alemanha por Gottsched. Retoma, de forma sutil, as críticas de Elias Schlegel. Discute a estrutura neoclássica do drama. Levanta, ainda, dois modelos nos quais deveriam-se procurar as novas perspectivas para a questão artístico cênica: Denis Diderot no referente à análise teórica e William Shakespeare quanto à efetiva criação. A partir de Lessing e sua *Dramaturgia de Hamburgo*, muitos teóricos, sob sua influência, desenvolvem uma atitude de quebra das estruturas neoclássicas.

II.4) Johann Gottfried Herder (1744-1803)

Johann Gottfried Herder elabora as bases do que viria a constituir a discussão e a análise da visão moderna na arte. Diferentes escritos do autor, entre 1770 e 1780, deixam as sementes do que constituiria o movimento romântico. Nestes textos, defendem-se os ideais que apoiam a inspiração autêntica e a liberdade do individualismo.

As unidades clássicas são fortemente criticadas. Para este autor, as unidades de lugar e de tempo não mais se sustentam. Em geral, Herder critica a má interpretação francesa sobre os originais preceitos clássicos gregos. Nesse sentido, argumenta que as regras artísticas estabelecidas em uma cultura determinada não podem ser cegamente aplicadas ou transferidas à culturas diferentes ou mesmo

posteriores. Desse modo, sublinha a importância do contexto cultural e, sobretudo, do contexto histórico. Herder continua a crítica, já iniciada por autores predecessores, sobre a absurda separação entre os gêneros dramáticos. Em resumo, este autor, mediante suas preocupações, discute e propõe uma nova interpretação sobre o conceito de natureza, mostrando a influência da relatividade histórica e lançando as bases da teoria estética romântica, em que expressa-se na arte a individualidade do ser.

Johann W. von Goethe e Friedrich Schiller, além de suas colaborações teóricas à análise poética, deram grandes contribuições dramáticas. Suas peças são um modelo e influenciam, de forma fundamental, a dramaturgia moderna e romântica.

II.5) Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832)

Seguindo as propostas vindas de Lessing e Herder, Goethe mantém as críticas às unidades de tempo e lugar. Conforme a proposta de Herder, Goethe propõe a busca de uma maior naturalidade na expressão cênica e na teorização dramática. Para isto, fixa como modelo a obra de William Shakespeare. Afirma que a obra deste autor inglês apresenta uma particular unidade interna, que não precisa apoiar-se em regras exteriores. O autor sublinha também a diferença perceptível entre o drama antigo e o moderno. No drama grego, o inalterável destino impõe sua ordem e sobrepõe-se à resistência da vontade humana. Na cultura helênica, a estrutura social parece inamovível. No drama moderno, o destino já não é um elemento inexorável, podendo ser afetado pela vontade humana. O porvir não é um bloco fatal e imbatível, mas pode estar sujeito à mudança ou, pelo menos, à influência da liberdade de escolha do indivíduo. A estrutura social na Modernidade tem maiores possibilidades de ser transformada ou reformada.

II.6) Friedrich Schiller (1759-1805)

Este autor segue as propostas de Lessing e as desenvolve com maior radicalidade. Sua peça, *Os Salteadores* (Die Räuber, 1781), é uma fundamental e representativa atitude romântica da época.

O romantismo apresenta como uma de suas principais características a ênfase na construção da personagem frente à elaboração do enredo da peça. Schiller sacrifica abertamente as unidades

estabelecidas pelo drama, mais do que o próprio Aristóteles teria permitido. Ratifica a liberação criativa do dramaturgo diante das restrições de lugar e tempo para a construção dos incidentes do enredo. Libera-se também da estabelecida unidade de personagem. Para ele, o protagonista da ação deve poder representar o misterioso labirinto humano. A personagem é uma complexa mistura de boas e más qualidades. Logicamente, com isso, Schiller comprometia a cuidadosa moralidade que sempre pretendia-se transmitir por meio do teatro. Arriscava-se a ser considerado um simples defensor do vício. Mesmo assim, o autor alemão defende a idéia, sobretudo na sua última etapa, de que o palco deve expor a defesa da virtude e a condenação da carência moral, orientando o ser humano para que encontre o equilíbrio com os interesses nacionais.

Schiller em *Sobre a arte da tragédia* (Über die tragische kunst), seguindo os caminhos deixados por Aristóteles e Lessing, define a tragédia como a imitação poética de diferentes acontecimentos particulares que ao mostrar o sofrimento do homem, gera no receptor um sentimento de piedade, de compaixão. Schiller continua a interpretação de catarse deixada por Lessing. Percebe também, que o universo setecentista justifica, em sua interpretação moral, a intervenção de Deus nos atos humanos. Dessa forma, o conceito de catarse ainda possui traços teológicos.

O autor, a partir da influência filosófica de Kant, afasta-se da linha de interpretação deixada por Lessing. Dirige-se agora para o que conduziria mais firmemente às teorias românticas do teatro. Isto evidencia-se em *Sobre o patético* (Über das Pathetische, 1793), cuja influência da visão kantiana sobre a interpretação teórica em Schiller é definitiva. Segundo o autor, o mundo divide-se em dois contextos: dos sentidos e da razão. Os sentidos relacionam-se com o contexto exterior, o mundo do aparente e do necessário. A razão tem a ver com o contexto interior do homem, a sua profunda busca de liberdade moral. Assim, a arte fornece a possibilidade de equilibrar o indivíduo com o mundo.

Em *Sobre o Sublime* (Über das Erhabene, 1801), Schiller aprofunda as idéias desenvolvidas anteriormente. Aqui o herói não se submete a uma visão de “destino inevitável”. Sua individualidade está em constante luta com o mundo. As personagens expressam o desejo humano em transcender a realidade. A procura do sublime reflete-se na busca, quase utópica do homem, por atingir uma liberdade absoluta. O homem antigo ainda tinha uma “ingenuidade” poética ao querer se submeter ou harmonizar-se com o mundo natural. A poética moderna tem se afastado desta linha de expressão. O

homem moderno desenvolveu uma quase abismal diferença entre o real e o ideal. Agora, ele tem um maior grau de consciência sobre suas complexidades. O homem moderno afastou-se da natureza e pretende um retorno a esta instância por meio do talento que mais desenvolveu: o uso da sua razão.

II.7) Os Irmãos Schlegel: Friedrich Schlegel (1772-1829) e August Wilhelm Schlegel (1767-1845)

Dos dois teóricos, August Schlegel foi o mais importante para o desenvolvimento da teoria dramática. Segundo ele, o texto teatral deve ser trabalhado tanto em seu aspecto literário, quanto em seu aspecto cênico. Vê-se que na época a técnica da performance teatral começa a adquirir um relevante grau de desenvolvimento. Porém, começa a ser vista como um elemento de influência significativa na criação dramática.

August Schlegel consegue resumir eficazmente os conflitos e objetivos do homem romântico da época. O romantismo aspira freqüentemente o “inatingível”, o “ilimitado”. A razão do ser humano evolui, de tal forma, que o homem procura, invariavelmente, um objetivo para sua existência. O raciocínio, elemento que distingue o homem de outros seres, na ânsia de crescimento e evolução, transforma-se infinitamente. Porém, os objetivos do homem mudam com freqüência, tornando-se cada vez mais exigentes. Assim, a relação com a realidade será sempre conflitiva, já que dificilmente o mundo objetivo conseguirá ajustar-se, de maneira rápida, às crescentes urgências das aspirações ideais perseguidas pelo ser humano. O homem sempre tende ao infinito, essa é sua característica essencial, contudo sempre terá que enfrentar a frustração perante as limitações finitas da realidade.

II.8) O Surgimento da Ironia

Friedrich Schlegel introduz um novo conceito que torna-se uma marca importante na época da modernidade romântica: “a ironia”. Este conceito será, posteriormente, desenvolvido pelo filósofo Karl Wilhelm Ferdinand Solger (1780-1819). Segundo este autor, tanto na comédia quanto na tragédia existe um certo tipo de humor interior, uma atitude sutilmente desembaraçada frente ao peso do destino, frente à complexidade do mundo real. Esta atitude irônica começa a ser base não só de todo drama, como também de toda arte moderna. O homem toma contato com a parte essencial e eterna do real, tomando consciência que esta realidade só consome seus desejos e aspirações de maneira limitada. O homem chega a perceber o absurdo de seu próprio idealismo frente a uma realidade que lhe parece pequena ou restrita.

É importante mencionar o trabalho de dois dramaturgos: Heinrich von Kleist (1777-1811) e o austríaco Franz Grillparzer (1791-1872). Suas obras auxiliam a entender os contornos da moderna cultura alemã e européia. Embora não tenham contribuído diretamente com a teoria dramática, desenvolveram conceitos relevantes para a compreensão das manifestações artísticas do momento.

Em Schlegel, seu trabalho é uma continuação do caminho estabelecido por Goethe e Schiller. Ambos autores coincidem ao mostrar o homem como uma vítima

das forças que superam os limites de sua razão e compreensão. A vontade do ser, na busca de sua liberdade, procura sobrepor sua individualidade às forças da natureza, gerando um conflito que só o esmagará.

A “ironia” no Romantismo está caracterizada por um pessimismo sarcástico em sua leitura da existência. Esta atitude salienta o “absurdo” da persistente busca do homem pelo ilimitado diante dos constantes limites que a realidade lhe impõe.

Para o homem moderno, o destino já não é um ente divino, perdeu sua condição religiosa. O espírito da época expresso como a luta do ser com o seu contexto dificilmente triunfa. A personagem romântica está perante a força do destino e aceita seus desígnos com ironia: tanto a luta dos homens contra seu destino, quanto a realidade restrita que o submete é absurda e contraditória.

II.9) Arthur Schopenhauer (1788-1860)

Este autor, ao lado de Hegel, foi um dos maiores filósofos do final do século XVIII. Schopenhauer desenvolve um conceito primordial para entender a modernidade da época: a vontade do ser.

O ser humano tem uma vontade inerente a sua natureza: a de confrontar sua realidade, superá-la ou transformá-la sem motivo ou objetivo definido. Assim, o homem mantém uma luta permanente com o mundo objetivo ao seu redor. Schopenhauer sugere que a arte tem a capacidade de aliviar, temporariamente, a vertigem deste conflito, acalmado o impulso desta vontade. Considera a tragédia como a mais adequada arte poética para produzir este efeito, este estado tranquilizador. Conforme este autor, não há como concordar com a visão romântica que afirma que o homem, na busca de individualidade e liberdade, enfrenta tragicamente o seu fadado destino. Para ele, toda vida é o constante combate contra o destino. O homem sempre estará em conflito com sua realidade, por que sua natureza sempre se manifestou desse modo.

É mediante a tragédia, ao representar o confronto do ser com a sua própria vontade, que o homem adquire uma compreensão essencial do mundo e de sua própria natureza. Isto lhe fornece uma espécie de resignação, uma capitulação frente a sua vontade de viver. Este estado particular de rendição termina por gerar uma visão irônica da realidade, chegando-se assim, à típica atitude moderna e romântica.

FRIEDRICH HEGEL

Depois de Aristóteles, o Friedrich Hegel é o segundo paradigma conceitual desta pesquisa. O desenvolvimento de suas argumentações, no que se refere à teorização dramatúrgica, consegue atingir uma real abrangência, sistematização e aprofundamento das noções. Desde Aristóteles não existia um texto com influências tão decisivas e marcantes para sua época. Hegel consegue reunir no decorrer de suas argumentações o âmago da questão poética da Modernidade.

Dados Biográficos

Georg Wilhelm Friedrich Hegel nasceu em Stuttgart, em 27 de Agosto de 1770. Depois de cursar o ginásio na cidade, em 1788, ingressou no seminário de teologia protestante de Tübingen. No ano 1790 obteve o título de “Magister Philosophiae”. Três anos depois, embora concluísse com êxito os exames finais, deixa a teologia, renunciando a correspondente profissão de pastor por falta de vocação. Posteriormente, trabalha como preceptor em Berna (1793-1796), onde teve intenso contato com a literatura da Ilustração. Terminado este período, mudou-se para Frankfurt, local em que residiu até 1800. Em 1799, com a morte de seu pai, Hegel recebe uma pequena herança com a qual transfere-se para Jena. Na universidade da cidade, formou-se com a tese “Sobre as órbitas dos planetas”, em 1801. Quatro anos depois seria nomeado professor extraordinário nesta universidade.

Sua primeira obra de importância foi a *Fenomenologia do espírito*, publicada em 1807. Nesta obra resumem-se as elaborações teórico-ideológicas do autor sobre o problema político. Em 1808, tornou-se professor e diretor do Liceu de Nuremberg. Ali publica a *Ciência da Lógica* com a primeira parte em 1812, e a segunda em 1816. Neste mesmo ano foi nomeado professor titular de filosofia na Universidade de Heidelberg. Em 1817, publica *Enciclopédia das Ciências Filosóficas*. Hegel chega ao nível mais alto em sua carreira universitária quando obtém a cadeira de filosofia na Universidade de Berlim, em 1818. Trabalhou em Berlim, lugar em que teve uma das etapas mais frutíferas no seu processo intelectual. Sob sua condução, ditaram-se cursos sobre História da Filosofia Geral, Filosofia da Religião, Filosofia da História e Estética. Esses cursos foram reunidos, ordenados e só foram expostos e publicados após sua morte.

Em 1829, Hegel foi eleito reitor da Universidade de Berlim. Dois anos depois, morre acometido de cólera, exatamente em 11 de novembro de 1831.

Sua Filosofia

Os escritos de Hegel são considerados a síntese de toda uma tradição filosófica e estética na Alemanha. Assemelha-se ao estagirita em seu caráter sistemático, sintético e analítico. Em ambos autores aparece o predomínio da razão na análise do fenômeno criativo.

Hegel é herdeiro da época em que França emergia de uma revolução que aboliu a monarquia absolutista, destruiu a ordem feudal e estabeleceu o predomínio da ideologia proveniente da Revolução Francesa. Este autor constitui uma das últimas grandes expressões do idealismo cultural, uma das últimas tentativas de fazer do pensamento o refúgio da razão e da liberdade. Seus conceitos filosóficos básicos constituem a culminação de uma tradição no pensamento ocidental.

Para Hegel, o mundo divide-se em duas partes: subjetiva e objetiva (o mundo do pensamento e o mundo da existência). Se o homem não pudesse complementar e reunir estas duas partes separadas, introduzir tanto a natureza quanto a sociedade dentro do campo de sua razão, estaria sempre em estado de frustração. Para o autor, a verdadeira forma da realidade é a razão. É aí que as contradições entre o sujeito e o objeto integram-se, chegando a constituir uma unidade efetiva.

É possível definir a filosofia hegeliana como a proposta de realização de uma vida racional. A vida que interessa a Hegel não está naquela interioridade subjetiva que fecha-se em si mesma, mas a vida enquanto contradição entre o mundo subjetivo interior e o mundo substancial exterior.

O autor, na hora de definir sua linha de pensamento, argumenta que a verdadeira expressão da realidade elimina a tradicional distinção entre idéia e real. Ambas as partes são facetas de uma mesma coisa. Quer dizer, segundo Hegel: “o que é real é racional e o que é racional é real”. Esta formulação expressa a necessária identidade entre razão e realidade. Segundo o autor, o mundo dos fatos pode não ser racional, mas precisa ser trazido à razão, a uma forma na qual a realidade corresponda com uma verdade humana.

A teoria dialética de Hegel mostra o permanente caráter processual da realidade. O real, o objetivo, está em constantes flutuações e transformações. Para o autor, a arte não é mais do que uma encarnação particular da idéia. A realização desta idéia tem um processo de três tempos (processo dialético): a idéia “põe-se”, “opõe-se” e depois forma uma “síntese”.

Finalmente, cabe sublinhar que uma das características mais importantes na obra deste autor refere-se à perspectiva histórica que acompanha cada uma de suas análises. Esta visão é bastante explícita na exposição de suas teorias sobre a poética em geral. O desenvolvimento das suas idéias por meio desta perspectiva, tem um efetivo grau de elaboração, não só porque permite enxergar melhor o pensamento de sua época, como também permite entendê-lo mediante sua transformação histórica.

A Estética

O tratado de *Estética* não é propriamente um livro de Hegel, assim como também não o são *Lições sobre a Filosofia e Filosofia da Religião*. O texto, originalmente, nomeado de *Lições Sobre a Estética* (Vorlesungen über die Aesthetik), na verdade é um conjunto de notas sobre as diferentes palestras feitas pelo autor. Estes escritos estavam destinados a serem utilizados por Hegel para os cursos sob seu cargo na Universidade de Berlim e, felizmente, mantiveram um bom estado de desenvolvimento e elaboração. As notas do autor foram complementadas com as anotações feitas por alguns de seus alunos. O organizador dos textos, H. G. Hotho, procurou se manter fiel aos manuscritos originais. Desse modo, organizou os materiais acumulados entre 1818 e 1829, evitando as repetições de conceitos e, finalmente, editando o trabalho em 1835. A *Estética* de Hegel atingiu um grande sucesso, sobretudo em França. Pouco depois de sua publicação foi realizada uma de suas melhores traduções, executada pelo francês J. Bernard, entre 1840 e 1852.

Os fundamentos filosóficos elaborados por Hegel tomam o nome de “idealismo absoluto”. Este sistema filosófico está dividido em três grandes partes: a lógica, a filosofia da natureza e a filosofia do espírito.

A Estética, como ciência do belo, pertence à filosofia do espírito. Nesta parte, Hegel define a beleza como a realização objetiva da idéia, ou seja, a idéia se concretiza em sua aparência sensível. Com este importante texto, Hegel consegue deixar uma obra-prima que definirá o posterior caminho da Filosofia da Arte. Desde Aristóteles, nenhum tratado havia deixado um sinal tão profundo na discussão artística. A análise desenvolvida, as contribuições conceituais, delineiam as bases em que se apoia a linha dramaturgica da Modernidade, período que atinge sua culminância com Hegel. O autor alemão é uma espécie de arquiteto que traça o mapa das artes. Desde *A Poética* de Aristóteles, não se tinha explicação ou definição, de

maneira tão completa, da função da arte poética. Porém, os conceitos referentes à teoria dramática são de fundamental e transcendental importância.

Logicamente, o texto de Hegel produziu críticas e polêmicas numerosas. Duas críticas são as mais usuais: primeiro, discute-se o predomínio da visão histórica sobre o estudo da teoria; segundo, questiona-se o caráter religioso, que predomina na análise.

As Partes da *Estética*

I) Introdução: A Arte

Nesta parte da *Estética*, Hegel expõe a idéia geral sobre sua concepção de arte. Estabelece qual o lugar que lhe corresponde frente à religião e à filosofia. Segundo o autor, a arte tornou-se, mediante a história, o elemento primordial no sistema cultural do homem.

Para Hegel, a arte define-se pela “idéia”. O fenômeno artístico é a manifestação ou a aparência sensível de um pensamento. Esta linha de análise tem suas raízes na concepção de idéia proveniente de Platão.

A arte, com a sua particular e necessária liberdade, tem uma missão que diverge a da religião e da filosofia. As manifestações da ação criativa são uma forma de exprimir o divino e tornar sensível o espírito absoluto. A arte, na sua complexa abrangência, consegue expressar os objetivos e inquietações do homem e do espírito. Assim, o artístico manifesta-se como uma atividade do espírito que só pretende representar o lado supremo das coisas.

A arte é resultado da atividade humana, mas esta prática não é resultado de uma atitude totalmente consciente. Duas coisas são fundamentais para a realização do artista:

- a) o talento criativo, componente essencial e insubstituível;
- b) técnica que precisa ser recebida, apreendida e desenvolvida.

O talento junta-se à reflexão e à técnica. Pela união destes elementos o artista consegue criar obras verdadeiras e belas. O objetivo da arte não estará limitada à simples imitação da natureza e do homem; muito mais do que isso, pretende provocar, por meio de encenações, as paixões e sentimentos dos seres, levantando acontecimentos humanos que possam refletir o espetáculo multiforme da natureza.

1.1) O Objetivo da Arte: a representação da idéia

A interpretação mais generalizada, desenvolvida desde os gregos até o século XIX, é aquela que afirma que o objetivo da arte consiste em imitar a natureza. Este conceito está no fundo de praticamente todas as teorias sobre a arte. Hegel questiona esta linha de interpretação, dando à noção de arte novas dimensões. Para o autor, é superficial e inútil reproduzir tudo aquilo que a natureza oferece ao olhar do ser humano, uma vez que a imitação artística sempre será inferior ao objeto original imitado.

A arte dificilmente pode continuar sendo pensada segundo o que os gregos chamavam de “mimese”, termo muitas vezes traduzido como “imitação” e, posteriormente, como “representação”. A *Estética* desenvolve duas razões para defender esta argumentação. Em primeiro lugar, como já se mencionou, se a arte disputa seu lugar com a natureza mediante a imitação, sempre estará, com isso, em uma posição inferior. Em segundo lugar, percebe-se que o artista, na procura e preocupação por igualar-se à natureza, termina apenas exibindo habilidades técnicas. Em outras palavras, essa perspectiva de criação pode levar ao esquecimento, ao adiamento do conteúdo que é, finalmente, o primordial elemento humana da criação. O talento do artista se reduz a simples procedimento. A arte perde sua liberdade e sua capacidade para expressar “o belo”.

Na sua criação e composição, a arte vale-se das formas da natureza, mas não com o objetivo de reproduzi-la ou copiá-la. Sua finalidade é ainda mais profunda: “a arte representa idéias”. Para isso, serve-se das formas vindas da natureza como símbolos necessários para expressar determinados pensamentos.

Já não são aceitas então, as argumentações que pretendem submeter a arte a simples e única regra de imitação. Na Modernidade, o fenômeno artístico não só foge dessa limitação, como também afirma, de maneira autônoma, seu próprio conteúdo. A crítica à imitação é a expressão do idealismo hegeliano absoluto. O autor leva adiante este movimento iniciado no século XVIII. Para Hegel, só o conceito permite determinar de maneira concreta a realidade. Assim, o ideal como conteúdo, fortalece-se frente à forma.

1.2) Conjugação do conteúdo com sua forma

A arte não procura mais a pura representação da forma externa das coisas, mas busca o princípio interno e vital que encontra-se nas idéias, nas paixões e situações da alma. Para Hegel, a arte parte da “idéia”; o belo está vinculado à interioridade do conteúdo.

Partir da idéia para refletir sobre a arte, dizer que o belo é idéia é, portanto, estabelecer a unidade conceitual do conjunto histórico das obras de arte e, ao mesmo tempo, conferir-lhe um sentido. É reconhecer que

(...) uma obra desprovida de significação é também desprovida de razão de ser e, em consequência, não existe efetivamente: nem idéia separada do mundo material, nem simples figura redutível a uma utilidade qualquer, a obra de arte é a unidade significante de uma forma sensível e de um conteúdo espiritual sob a dominação do conteúdo.¹¹⁰

Toda essência e toda verdade, para não permanecer em abstração pura, necessita aparecer. Nesse sentido, a aparência sensível da expressão não é um elemento superficial. Se o conteúdo é o elemento determinante e de maior importância para a arte, isto não quer dizer que esteja além de sua expressão e, menos ainda, que consiga ser independente de toda figuração. De um lado, o conteúdo determina e influencia a forma que pretende representar, porém, concomitantemente, esse conteúdo precisa desta forma, do veículo expressivo que o dê a conhecer.

I.3) Representar o belo em sua harmonia

A arte sempre foi vista como um poderoso instrumento de civilização, até como uma ideologia auxiliar à religião. Aceita-se que os efeitos da arte possam suavizar os costumes. Opina-se quando o ser é apresentado num espetáculo; o homem-espectador atenua o rude de suas tendências e paixões já que ele se vê mediante a representação. Isto porque a arte o leva à atitude de contemplação e reflexão.

Esta arriscada visão consiste em confundir os reais objetivos da arte. Uma obra pode ter um resultado moral, mas isto não significa que o alvo da arte seja a moralização do receptor. A finalidade da arte não é instruir; não é a sistemática representação de algum ditado ou regra moral a ser seguida. O procedimento puramente instrutivo, pedagógico da arte é estranho ao verdadeiro fenômeno criativo e sua inspiração. De todo processo artístico puramente pedagógico ou moralizante, só são produzidas obras frias ou tediosas que, finalmente, não conseguem nenhum efeito moral ou religioso. O artístico está além desta posição. O artista, no momento da criação, precisa seguir “sua idéia original”, seu pensamento livre, abstrato e geral presente em seu espírito. Ele deve preservar sua capacidade de poder representar a vida humana sem esquecer sua complexidade. Para Hegel, é aqui que manifesta-se o conceito de beleza. Portanto, a verdadeira finalidade da arte está em representar o

¹¹⁰BRAS, Gérard, *Hegel e a Arte*, Trad.: Maria Luiza X. Borges, Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, Brasil, 1990, p.

belo, revelar sua harmonia. Qualquer outro objetivo posterior (a melhora moral, a instrução, etc...) é apenas consequência desta finalidade principal.

Talvez cabe agora, esclarecer o conceito levantado por Hegel sobre “o belo”.

II) O Belo

Na primeira parte da *Estética*, Hegel examina a idéia do belo mediante diferentes aspectos: primeiro, a idéia geral do belo; segundo, a idéia do belo na natureza; em em terceiro, a idéia do belo na arte.

II.1) A idéia do belo

Quando Hegel define a beleza, afirma que é “a manifestação sensível da idéia”. O belo é a idéia, mas não em sua manifestação abstrata; é a idéia exposta, concretizada através de alguma representação. Ou seja, a beleza é aquela idéia que aparece por meio de uma forma exterior que a manifesta.

O conteúdo, fundamentalmente, é a base, o princípio da beleza; a forma é somente aparência. Contudo, forma e conteúdo possuem uma relação de dependência. A forma não tem razão de ser sem seu conteúdo. De outro lado, a forma, a aparência, é o veículo do conteúdo. Um conceito não se comunica sem a forma expressiva. O acordo entre ambas as partes é tal, que ao suprimir algum destes elementos (seja a forma, seja o conteúdo), elimina-se o belo, já que esta é a confluência e a unidade entre ambos os componentes. O belo reside na aparência, segundo a maneira como consegue transparecer a idéia por meio da forma; no modo como a idéia transparece por meio da forma.

O belo também é “o verdadeiro”. Mas tomando ambos os conceitos de maneira isolada, vê-se que existe uma fundamental diferença entre eles. No verdadeiro, a idéia aparece em sua abstração pura e geral, despida de toda forma, sendo só percebida pela razão. Já o belo é a verdade à vista, contemplada mediante uma forma.

Finalmente, Hegel mostra que a beleza encontra-se no desenvolvimento simultâneo do racional e do sensível, unidos e compenetrados. Esta união é a que constitui a verdadeira realidade.

II.2) A idéia do belo na natureza

Segundo Hegel, a beleza que resulta da arte é superior à beleza produzida pela natureza, já que a beleza artística nasceu do espírito que a tem gerado duas vezes.

O autor insiste neste pensamento que é a base de todo seu sistema teórico. Conforme sua concepção, é lícito afirmar pois a beleza artística é superior à beleza natural, uma vez que na primeira manifesta-se o espírito e sua liberdade. Quanto à beleza natural, falta-lhe o sentido espiritual e a busca pela liberdade, motivos pelo quais, para Hegel, este tipo de beleza é imperfeita.

A opinião simples ou comum pode considerar as obras da natureza como superiores às obras artísticas. Esta argumentação apoia-se na afirmação de que o que é realizado pelas mãos humanas carece de vida. Olha-se às produções da natureza como mais orgânicas, vivas em seu interior e em suas partes. Todavia, as obras de arte têm uma vida aparente e superficial que apoia-se só em artifícios materiais (seja este qual for: a madeira, a argila, a palavra, o som, etc...).

Opondo-se a esta interpretação, Hegel argumenta que a beleza da obra de arte não está somente em sua realidade externa e material. Seu caráter essencial é a de ser uma criação do espírito e, por este motivo, as realizações da arte são superiores às da natureza. Nenhuma existência real expressa o ideal como o faz a arte. Além disso, a existência das criações humanas consegue confrontar o tempo, consegue uma perpetuação e duração que percebe-se insuficiente nos seres transitórios ou temporais da natureza.

Isto não quer dizer que o homem esteja desligado da beleza natural. O ser humano mantém um importante contato com a beleza vinda da natureza. Só que neste caso, é o homem quem idealiza, espiritualiza e carrega com seus conteúdos os elementos vindos da natureza.

Resumindo, segundo Hegel, a beleza artística é superior à beleza natural, já que nela o espírito obra conscientemente. O belo responde à necessidade humana de tornar sensíveis as manifestações do espírito. Somente partindo dessa perspectiva a arte poderá dirigir-se aos modelos naturais.

II.3) A idéia do belo na arte

Nesta parte, Hegel aprofunda sua análise sobre “o ideal”. Tanto o ideal em si mesmo quanto o ideal no artista que realiza obras. Ou seja, discute o fenômeno

criativo e a atividade do criador, mostrando como esse desenvolve seu talento mediante sua imaginação, seu gênio e seu estilo.

III) As Etapas da Arte

Nesta segunda parte da *Estética*, Hegel divide a evolução histórica da arte em três etapas: a etapa simbólica, a clássica e a romântica. Estes momentos históricos mostram a maneira como o ideal foi expressado segundo o desenvolvimento do pensamento universal.

III.1) A Arte Simbólica

Nesta etapa, o homem ainda tem uma vaga compreensão do mundo natural ao seu redor. Só consegue representar sua realidade por meio de imagens aproximadas, às vezes distorcidas ou não congruentes com a sua idéia. O espírito individual tenta, inutilmente, manifestar-se pela forma e pelo conteúdo. A idéia, ainda num estado de incompleta definição, esforça-se em vão para atingir alguma forma adequada.

III.2) A Arte Clássica

Na arte clássica, o homem descobre a forma exterior com a qual pode expressar e manifestar mais adequadamente seu próprio entendimento espiritual e sua percepção da natureza. A idéia consegue encontrar a forma mais precisa para sua representação. Tanto o conteúdo quanto a forma chegam a uma coordenação mais efetiva. Mesmo tendo chegado a um estado de harmonia e beleza, a arte clássica ainda está muito limitada ao visível, ao finito, às condições da “forma”.

III.3) A Arte Romântica

Durante a arte romântica, o homem procura o desenvolvimento de uma expressão superior que consiga adquirir uma maior profundidade. Busca-se um conflito que quebre o equilíbrio clássico entre o conteúdo e a forma. Objetiva-se um meio mais efetivo e profundo que represente uma idéia que tornou-se mais complexa. Neste momento, a visão que se tem sobre a natureza é menos mistificada.

Vê-se assim, que na época romântica a idéia sobrepõe-se a sua própria expressão. Voltando-se a si mesma, a expressão diminui sua dependência quanto às

formas sensíveis. A arte atinge uma estrutura mais elevada, aproximando-se do puro pensamento.

IV) As Principais Manifestações da Arte

Na terceira parte da *Estética*, Hegel mostra como as artes classificam-se segundo o grau que expressam o ideal. Esta divisão também responde ao desenvolvimento histórico da arte mencionada na parte anterior. Conforme a perspectiva hegeliana, as principais manifestações da arte são: a arquitetura (etapa simbólica); a escultura (etapa clássica) e a trilogia pintura-música-poesia (etapa romântica).

Em cada nível, seguindo a classificação apresentada, a idéia liberta-se paulatinamente de suas formas. Torna-se cada vez menos corpóreo, espiritualiza-se e consegue um maior grau de abstração. Percebe-se que a arte apoia-se, inicialmente, no sentido visual (arquitetura-escultura-pintura), posteriormente, no sentido auditivo (música) para, finalmente, chegar ao sentido imaginativo (poesia).

A arquitetura é a arte mais simples, já que ainda expressa as idéias de maneira reduzida. A escultura consegue aproximar-se mais do objetivo da representação. A pintura e a música ampliam seu campo de expressão, uma vez que valem-se dos materiais sensíveis da representação de modo mais complexo. Estas artes conseguem uma variedade, uma multiplicidade em suas formas e conteúdos.

Com a poesia, a arte atinge um estágio superior em seu desenvolvimento. Para transmitir a idéia e o sentimento, a poesia emancipa-se da dependência dos elementos exteriores. Esta arte contém aspectos referentes à pintura, à música ou escultura, misturando e complementando estes diferentes componentes sem ter que restringir-se a nenhum deles. A poesia, ao reunir a subjetividade da música e a objetividade das artes visuais, consegue ser a mais rica das três. Seu princípio fundamental consiste em evocar com a linguagem a imaginação do receptor. Ou seja, com a poesia a arte chega ao seu maior grau de evolução, no que refere-se à expressão do conteúdo, da idéia. A arte atinge o maior grau de universalidade e espiritualidade.

A poesia, por sua vez, tem três formas: a épica, lírica e dramática. A poesia dramática é considerada como o último degrau atingido pelo caminho poético. Aqui, segundo Hegel, a arte se aproxima de seu ponto de culminância.

A Poesia Dramática

Hegel define a poética dramática como o estágio mais elevado ao qual chega a poesia, por combinar a objetividade do modo épico com a subjetividade do modo lírico. O autor menciona, aliás, que a arte dramática vale-se do mais adequado para a expressão da vida espiritual: a voz humana.

Na discussão sobre a poesia dramática, Hegel expõe sua análise em três partes. Na primeira, apresenta o estudo da composição dramática como forma de poesia que diverge das formas épicas e líricas. Examina os elementos estruturais referidas a esta arte (os diálogos, as três unidades, etc...). A unidade de ação é a única considerada como fundamental. Para que a ação seja unitária e dramática, deve envolver a busca de um objetivo. Em seu desenvolvimento, a finalidade da ação encontra obstáculos (objetivos opostos de outras personagens, ou situações adversas), o que gera uma colisão de interesses, ou seja, um conflito.

Na segunda parte Hegel, dedica-se à análise da poética teatral interpretada, ou levada à prática mediante o espetáculo. Resgata a importância do fator cênico para a escrita teatral. Fala do cenário, da música e, especialmente, do ator no teatro antigo e moderno. O ator na Antigüidade assimilava o código de interpretação estabelecido sem poder acrescentar algo pessoal. Já o teatro moderno exige do ator uma personalidade individual desenvolvida; a capacidade de enxergar, perceber e apreender as características de outras “individualidades” e, finalmente, o talento de ter flexibilidade para poder representá-las. Ou seja, a técnica do ator atingiu uma maior exigência e complexidade. Aliás, o ator precisa, além do citado acima, ter uma inspiração criadora que lhe permita interpretar a personagem feita pelo poeta de acordo com a complexidade exigida.

Na terceira parte, Hegel analisa os tipos de poesia dramática, dando ênfase à tragédia. Expõe, previamente, a importância do elemento “conflito” como fundamental para a arte dramática. Hegel analisa também a maneira como este conflito manifesta-se na cultura grega e moderna.

Como toda poética, sempre se destacam alguns autores cujo trabalho serve como exemplo ou modelo para esclarecer ou fundamentar as argumentações desenvolvidas. Desse modo, apresentamos os principais poetas dramáticos mencionados por Hegel. Na Antigüidade, salienta-se o trabalho de autores gregos como Esquilo (525-456 a.C), Sófocles (496-406 a.C) e Aristófanes (450-385 a.C). No século XVII, sublinha-se o trabalho de Pedro Calderón de la Barca (1600-1681),

Molière (1622-1673) e, especialmente, a obra de William Shakespeare (1564-1616). Já ingressando na época moderna romântica, menciona-se Gotthold Lessing (especialmente com a peça “Natã, o Sábio”), Johann W. von Goethe (1749-1832) e Friedrich Schiller (1759-1805).

A Dialética em Hegel

O sistema conceitual da *Estética* está totalmente influenciado por suas teorias sobre a dialética. O processo realizado pela dialética, efetua-se pela interação de três elementos: a tese, a antítese e a síntese.

A tese é uma idéia que se apresenta e se afirma; a antítese é uma outra idéia que opõe-se à anterior. Procurando sua definição e complementação, ambas as idéias entram num processo de luta. Finalmente, as duas posições “absorvem-se” chegando a uma síntese. Ou seja, chega-se assim, a um termo superior em que as duas partes reconciliam-se. Possivelmente, esta nova idéia unificada, sintetizada, entrará, posteriormente, em luta com outra idéia que lhe oporá. O processo, assim, repete-se permanentemente.

O Sublime em Hegel

Para Hegel, o divino é um fator que tem uma relação essencial e importante com a arte. O autor reúne a racionalidade de Aristóteles e a sensibilidade analítica de Longino para sua concepção do sublime. A idéia, segundo este autor, é a expressão humana do divino, do sublime. Mesmo sem ser explícito, Hegel justifica sutilmente a origem do divino em Deus.

O mundo é a evolução da “idéia”. O pensamento é essencial na natureza do homem e da humanidade. Sendo assim, a arte que expressa esta idéia é uma espécie de manifestação do elemento sublime sob a aparência da forma real. O ideal, então, tem para Hegel componentes religiosos. Para ser expresso pela arte, o conceito sai de sua unidade abstrata e entra no mundo das representações. Neste sentido, uma das representações mais fortes é aquela que se desenvolve por meio de ações que comunicam-se com os conceitos humanos. O divino é representado pelas grandes

finalidades, pelos grandes objetivos que fazem o homem agir e que dominam sua vontade. O princípio do sublime reaparece depois da resolução do conflito. Restabelece-se o acordo entre os seres e seu mundo, restitui-se a harmonia da alma.

A POESIA

Segundo a classificação das artes na *Estética*, a poesia, depois da pintura e da música, é a terceira das artes românticas. A poesia, arte que vale-se da palavra, é a síntese entre os extremos formados pelas artes figurativas (arquitetura, escultura e pintura) e pela música. O discurso na poesia não pretende uma simples percepção sensível. Mais do que isso, faz nascer a idéia mediante os instrumentos com os quais representa. Diferencia-se das artes plásticas e musicais, uma vez que liberta-se dos elementos tangíveis para a transmissão de suas figuras e conceitos. Como arte, e em comparação com as duas formas anteriores, a realidade sensível e material dos elementos expressivos da poesia¹¹¹ é menor. Portanto, desenvolve-se numa esfera prioritariamente espiritual, ressaltando sua superioridade.

De um lado, a poesia é capaz de apresentar e descrever um mundo visual com uma multiplicidade e extensão de objetos como nunca seria atingida pela pintura. De outro, a poesia pode complementar simultaneamente as imagens mediante o pensamento. Esta arte apresenta uma ampla dimensão. Mesmo assim, a poesia só dirige-se à imaginação como objetivo principal e essencial. Como arte, a poesia tem maior independência já que não se sujeita à imitação das formas sensíveis ou materiais. Além disso, descreve uma realidade interior com a intenção de representar de maneira completa o mundo moral do homem. Expõe a idéia do ser por meio de imagens em que aparecem desenhadas e refletidas as ações humanas.

I) Sobre a Poesia em Geral

Na poesia, toda obra de arte precisa de uma determinada unidade. Suas partes necessitam conformar um conjunto vivo. A idéia geral (o conteúdo da representação poética) e os fatos (manifestando-se por meio das ações das personagens) devem apresentar uma adequada junção. A unidade poética expressa-se usando a efetiva complementaridade de ambos elementos.

I.1) Sua universalidade representativa

¹¹¹ Interpretando, neste caso, que a palavra é o elemento principal com o qual transmite o conceito desejado.

A poesia oferece um caráter de “universalidade” que dificilmente encontra-se em outras artes particulares. Em seu aspecto exclusivamente literário, a poesia vale-se de todas as artes (escultura, pintura e música), unindo-as. Com a narração transmite as mesmas imagens complementadas com idéias, o que enriquece estes símbolos ao dar-lhes um alto estado de complexidade.

A poesia tem a capacidade de abranger o mundo do pensamento, de representar e conter em sua forma toda a dimensão abstrata de uma idéia. Ela pode descrever particularidades da existência tanto interior quanto exterior com uma riqueza difícil de ser atingida pela pintura ou da música. É nesta amplitude, nesta “universalidade representativa” que a poesia mostra sua superioridade.

I.2) A Imaginação

A poesia é a única arte que consegue atingir diretamente a imaginação do receptor. Ela cria um mundo de objetos em que o caráter determinado das imagens (vindas da escultura e da pintura) junta-se ao caráter abstrato da idéia.

O elemento essencial na arte da poesia é a “imagem presente no espírito”. O poder da fantasia poética reside em sua capacidade para representar objetos do pensamento. Possivelmente, em comparação às outras artes, não possui uma forma exterior tão real e completa. Mesmo assim, a poesia chega a um grau de simplicidade que permite a transmissão clara de uma imagem, de um pensamento a outro. Nesse sentido, o caráter do pensamento é basicamente figurado.

I.3) A Expressão Literária

Na literatura, a expressão evolue conforme a complementação e o desenvolvimento de três elementos: “a imagem” (tal qual ela existe no espírito), “a palavra” (como signo que a representa) e “a música” (presente na linguagem).

A palavra como tal é um simples signo, no entanto, viabiliza a construção da expressão do pensamento poético. A sucessão harmônica de vocábulos constitui a estrutura da linguagem. Esta estrutura é regulada segundo leis determinadas. Na arte literária, a estrutura da linguagem trabalha a beleza em sua forma e conteúdo. Uma adequada estrutura poética pode realçar a beleza de uma idéia (conteúdo); mas a linguagem como estrutura em si mesma tem uma beleza própria (forma). Neste último caso, o aspecto sonoro, musical dos vocábulos ou fonemas é muito importante, motivo pelo qual aparecem técnicas (como o ritmo, a rima, o verso, etc...) que trabalham este aspecto, ou seja, o da beleza formal da linguagem.

Pode parecer que a expressão poética possui o seu âmago principalmente nas palavras, quando estas combinam-se na linguagem. Mas isso não se verifica. As palavras só são signos que dão forma às representações do espírito. A origem da linguagem poética não se baseia na eleição de palavras determinadas, nem em sua combinação original. Hegel sublinha que a verdadeira origem da linguagem poética deve ser procurada na maneira como o próprio espírito representa-se nos objetos. Ou seja, a imagem “prévia e interior” é a base inicial da criação poética. Deve-se prestar atenção, primeiramente, à forma que tem a figura imaginada pelo espírito, para depois lhe dar forma exterior por meio da expressão. O autor sempre enfatiza o conteúdo frente à forma. Percebe-se assim, como o idealismo tingiu toda a visão analítica hegeliana.

I.4) A Palavra

A poesia dirige-se ao mundo infinito do ser humano. Segundo Hegel, a palavra, dentre todos os elementos, é a que mais adequa-se ao espírito. O pensamento consegue expor-se, atinge uma concretude expressiva quando é representada pelos vocábulos que, em sua perfeita combinação, constroem uma linguagem que reproduz imagens e pensamentos. Por meio da palavra e da linguagem, o ser humano tem a capacidade de expressar seus interesses, inquietações, de descrever os movimentos da vida interior. À poesia, com sua estrutura, cabe-lhe a tarefa de levar à consciência as potencialidades da vida espiritual. Então, a palavra como “signo” exterior é o elemento que distingue-se por sua capacidade em transmitir o pensamento.

É preciso destacar que não é por este motivo que a palavra abandona sua condição sensual fonética. O elemento sensível da poesia também está relacionado ao prazer auditivo que a palavra gera. Sendo assim, o som da fala poética não é um elemento que deve ficar ao acaso, como acontecia na linguagem comum. A musicalidade da linguagem deve ser trabalhada de maneira viva e orgânica. Para isto é que aparecem técnicas que trabalham a harmonia auditiva dos sons nos vocábulos.

I.5) A Linguagem

O pensamento vale-se, não simplesmente das palavras, como do modo que essas engajam-se e constroem a linguagem na elaboração do discurso. Como foi mencionado anteriormente, esta linguagem atinge sua beleza pela harmoniosa

combinação dos signos e sons das palavras. Mas para que o poeta possa elaborar esta beleza, é preciso desenvolver-se fora dos limites do palavreado comum; criar uma forma particular segundo as leis e exigências da arte. A finalidade da poesia está em representar “o verdadeiro”. É com esse objetivo que a poesia vale-se das palavras e da linguagem. Mas esse conjunto de signos deixa amplas possibilidades de criação no referente ao seu conteúdo (idéias e imagens múltiplas); já na sua forma precisa da organização de determinadas leis que auxiliem na definição, clareza e beleza do conceito por expressar. Assim, a linguagem, ao manifestar o pensamento com um alto grau de elaboração, distingue-se do discurso comum. A poesia diferencia-se por trabalhar de maneira especial e particular a preparação de sua estrutura. A poesia com sua codificação modelada, aperfeiçoada, adquire um valor superior afastando-se da simples expressão.

De outro lado, existe o perigo da poesia, por distanciar-se da linguagem comum, dedicar-se apenas a sua elaboração, ou concentra-se só em sua forma. Aqui, a elegância e o polimento puramente técnicos destroem a vitalidade interior da poesia, já que a reflexão aplicada a esta forma manifesta-se como calculada e artificial. A linguagem torna-se forçada e ineficiente. A retórica declamatória esgota-se facilmente. É claro que o prazer que gera uma bela forma e uma boa elaboração é importante. Mas é preciso não exceder o ponto em que a verdade interior pode encontrar-se em perigo, em que o conteúdo é esquecido pela perfeição da forma de expressão. Hegel sublinha que a linguagem, em sua elaboração, deve aparecer como natural e simples, sem evidenciar seus efeitos técnico-literários.

I.6) Tipos de Poesia

Hegel classifica a poesia em três formas básicas: a poesia épica, a poesia lírica e a poesia dramática. O autor faz uma análise histórica paralela, ao explicar a evolução de cada um destes tipos de poesia. Segundo ele, o desenvolvimento de um povo manifesta-se também mediante a evolução das formas da poesia. A poesia épica segue a poesia lírica, chegando, finalmente, a poesia dramática. É com a forma literária dramática que a cultura de uma sociedade atinge um alto grau de amadurecimento.

I.7) Críticas

A análise sobre a poesia elaborada por Hegel está sujeita a diferentes questionamentos. Mencionam-se as principais.

Em primeiro lugar, critica-se a argumentação que estabelece a superioridade do drama como forma poética. A idéia de que esta forma seja a síntese ou reunião das formas épica e lírica é muito discutida.

Segundo alguns autores, Hegel é pouco satisfatório em sua análise sobre a comédia. Sua severidade para com o gênero cômico moderno é excessivo. Posteriores críticas ressaltaram a falta de compreensão com as obras de Molière.

II) Poesia Épica

A poesia épica apresenta uma narração em que o fato é descrito e relatado, de tal maneira, que os acontecimentos expostos confundem-se com o discurso.

O poeta representa o mundo moral pela apresentação de uma realidade construída por meio de ações objetivas dos homens. A ação toma a forma de um acontecimento exterior que desenvolve-se livremente e em que a figura do poeta oculta-se. Na poesia épica a representação dos acontecimentos é realizada por sua descrição. A ação é narrada e reproduzida com livre amplitude e objetividade em todas suas fases, com a quantidade de personagens, complicações e situações precisas.

Na expressão épica, especialmente na “Epopéia”, desenvolve-se uma ação do passado; um acontecimento que na sua ampla extensão de circunstâncias e relações possa abranger uma cultura, a vida de uma nação e a história de uma época.

II.1) A Ação Épica

Em sua manifestação e desenvolvimento, a ação épica expressa “o objetivo” do mundo exterior. Elabora acontecimentos que pretendem representar o espetáculo de toda uma cultura.

II.1.1) Ação Objetiva

A poesia épica apresenta e descreve suas ações com um caráter prioritariamente “objetivo”, ou seja, estas ações efetivam-se e concretizam-se em fatos que desenvolvem-se em uma realidade exterior. Estas ações são manifestadas por personagens que expõem seus conflitos. Mas a poesia épica, esclarece Hegel, não tem a intenção de desenvolver ações de caráter puramente individual. Em outras palavras,

a ação épica não se apoia nas motivações puramente pessoais dos caracteres. É neste ponto em que a objetividade da ação épica é ressaltada. Os acontecimentos exteriores não têm menos importância frente às motivações individuais dos caracteres. A vontade das personagens e a necessidade dos fatos estão em igualdade de condições.

II.1.2) Ações e Acontecimentos

A ação épica pode ter um “aspecto interior” ou um “aspecto exterior”. Com estas duas formas a fábula épica estrutura o enredo. O lado “interior” da ação expressa-se pelo objetivo que a personagem pretende atingir. O lado “exterior” expressa-se mediante o mundo objetivo que proporciona os obstáculos e ajudas com as quais as personagens lidam com seu interesse em atingir seus objetivos. O lado interior está representado pelas “ações” das personagens na história; o lado exterior está representado pelos “acontecimentos” que afetam as ações das personagens.

II.2) Todo um mundo na ação do herói

A essência da poesia épica, sobretudo na epopéia, está em encenar um empreendimento nacional que represente todo o gênio de um povo em sua fase heróica. Mas a grandiosidade destes acontecimentos só conseguiram ser apresentados mediante uma ação individual, um objetivo particular que possa sintetizar e representar as características de uma nação. A ação poética não chega ao seu ponto de vitalidade enquanto não estiver concentrada num só indivíduo, num só herói, que com sua ação e fins particulares, precisa estar em comando com os fatos que mostram toda uma nação, uma cultura ou sociedade. O espírito particular de uma população vê-se representada pelos traços ou características particulares do herói e suas ações. Por este motivo a narrativa épica precisa descrever a personagem da maneira mais completa e ampla possível. Os protagonistas da ação devem poder representar não só os diferentes aspectos da natureza humana, como também o sentimento de toda uma cultura.

Na poesia épica não basta o desenvolvimento de uma simples ação. Este tipo de narrativa precisa conter a “concepção universal” de seu tempo, refletindo o sentido da época. Desse modo, a ação épica tem um “caráter universal” muito mais acentuado do que um caráter particular. Esta é outra maneira com a qual expressa sua objetividade. Sob a forma de um acontecimento geral, o poema épico representa as crenças, as

idéias e o espírito de todo um povo; expõe suas manifestações religiosas, sua vida política, civil, etc...

Isto não quer dizer que a expressão épica tenha que concentrar-se num caráter particularmente nacional. Isto aplica-se sobretudo à epopéia. Para que este tipo de narração possa oferecer um interesse em épocas e povos diferentes, é preciso que o mundo descrito saiba refletir sobre o “caráter humano geral”; aquele caráter perpétuo e essencial inerente a toda civilização.

II.3) A Amplitude da Estrutura

A poesia épica caracteriza-se por sua capacidade em desenvolver uma multiplicidade de partes e fases narrativas. A épica consegue uma ampla pintura das cenas da natureza, podendo descrever mais facilmente os detalhes das imagens e sentimentos. Sua ação permite ser mais episódica, ou seja, o encadeamento entre uma cena e outra não precisa ser tão rigoroso quanto na poesia dramática. Isto não quer dizer que as cenas possam emancipar-se totalmente da ação principal, mas seu encadeamento é mais flexível.

II.4) O Conflito Épico

A situação épica, do mesmo modo que a situação dramática, deve apresentar ações em conflito. Mas o conflito, no caso épico, representa todo o heroísmo ou moralidade de um povo.

Hegel argumenta que a colisão mais apropriada para a narração épica apresenta-se quando povos ou nações entram em conflito. A situação mais favorável seria então, o “estado de guerra”, sobretudo para a epopéia. Segundo o autor, é com a guerra que uma nação entra em movimento, revela suas situações públicas e o povo consegue enxergar-se com inevitável clareza. É com os combates que se sobressai a ética dos homens e representa-se a coragem humana. Para Hegel, o conflito mais apropriado é aquele que apoia-se em situações de guerra, onde povos e culturas entram em confronto. Já as lutas entre dinastias, guerras civis ou problemas interiores do estado podem ser mais próprias da poesia dramática.

III) Poesia Lírica

Este tipo de poesia descreve o mundo interior do ser humano; manifesta o complexo mundo de sentimentos e idéias que o compõem.

Se na poesia épica desfruta-se de uma ação que desenvolve-se perante nossa vista, na poesia lírica satisfaz-se uma necessidade diferente: expressar o sentimento. O autor contempla-se como ser humano mediante a manifestação das afeições. Este tipo de expressão, em seu desenvolvimento, oferece um mundo rico de idéias, sentimentos, paixões, situações e conflitos; deve ser um espelho completo do coração humano. O poeta cria tudo isto de maneira única e particular. Ou seja, a lírica deve expressar poeticamente a vida, o mundo interior, em sua totalidade.

O grande atrativo da poesia lírica expressa-se na originalidade das idéias, nas manifestações surpreendentes do pensamento, no preciso desenho dos sentimentos e nas frases agudas cheias de habilidade e argúcia.

Hegel argumenta que este tipo de poesia precisa primeiro, em seu conteúdo, de determinadas idéias que lhe sejam próprias; segundo, uma forma determinada para sua expressão e, em terceiro, um determinado grau de pensamento e cultura intelectual na sociedade onde o poeta encontra-se para que este possa expressar-se.

Hegel sublinha o contexto histórico mais apropriado em que cada uma destas artes desenvolvem-se. A épica pode aparecer numa sociedade ainda pouco evoluída, ainda imatura, se compararmos ao desenvolvimento atingido pela razão na Era da Modernidade. Mas para a poesia lírica os tempos mais favoráveis são aqueles em que as relações sociais já atingiram uma forma fixa e uma organização mais completa. Só nesse tipo de contexto o indivíduo tem suporte suficiente para voltar-se a si próprio frente ao mundo exterior. Isto não quer dizer que o poeta separa-se, por completo e com total independência, das exigências exteriores de um mundo com ideais nacionais e morais, para só se concentrar em si mesmo. Ele ainda deve expressar os verdadeiros sentimentos do coração humano; manifestar a idéia do essencial e geral do ser. Isso, no que refere-se ao conteúdo. Em sua forma, o poeta segue códigos básicos. Mas os signos da expressão lírica devem ser concebidos, imaginados, pensados e sentidos pelo poeta de uma maneira subjetiva. Assim, pela elaboração especial da escrita e a manifestação particular da locução do poeta, a “expressão artística” do sentimento poético diferencia-se da expressão comum; a linguagem lírica distancia-se da estrutura da linguagem cotidiana.

III.1) O Subjetivo

Na poesia lírica predomina a representação do mundo subjetivo. Segundo Hegel, é a arte que mais se aproxima do espírito. Este tipo de poeta lírico não precisa procurar seu tema de inspiração em acontecimentos vindos do exterior. Sua discussão não é “objetiva”.

Na arte lírica o poeta é livremente “subjetivo”, já que não precisa se submeter à linear narração de um fato. Ele olha sua consciência e interioridade, e satisfaz-se com sua própria vontade em se auto-representar. Procura nele mesmo as motivações de sua inspiração. Representa-se então um outro universo, em que aparecem sentimentos, paixões, impressões e reflexões. Apresenta-se o fundo do pensamento e as complexidades da energia íntima do ser. Expressa-se um ponto de vista “particular e individual”. Aqui o próprio homem, em sua inteira e subjetiva natureza, torna-se ele mesmo obra de arte.

Em diferentes partes da *Estética* Hegel esclarece esta idéia.

Lo opuesto al género épico es la Poesía lírica. Esta expresa lo subjetivo, el mundo interior, los sentimientos, las contemplaciones y las emociones del alma. En vez de describir el desarrollo de una acción, su esencia y su objetivo final son la expresión de los movimientos interiores del alma del individuo. Aquí pues no es ya el espectáculo de todo un mundo lo que se desarrolla a nuestra vista bajo la forma de un gran acontecimiento; es el pensamiento personal, el sentimiento y la contemplación interiores, pero en lo que tienen de verdadero y de sustancial.”¹¹²

Na poesia lírica não é possível desenvolver uma ação com uma descrição do mundo cultural, como no caso da épica. Na lírica espelha-se a alma do homem, o ser como indivíduo em situações particulares, com todos os sentimentos que é capaz de experimentar. A essência da subjetividade lírica está no caráter particular e individual de sua visão. O poeta enlaça sempre suas idéias com os fatos do mundo real, mas no momento de expô-los, mostra que são seus sentimentos e pensamentos o objeto principal a ser representado.

Hegel adverte que esta subjetividade não funciona como um ente fechado em sua independência. O olhar lírico é individual e particular, mas expõe-se e dirige-se ainda a um contexto exterior. Talvez o poeta lírico acredita ter o direito de manifestar

¹¹²HEGEL, G. W. Friedrich, *Estética*, Tomo II, Editorial “El Ateneo”, Buenos Aires, Argentina, p. 362.

todos os estados de sua alma, mas o leitor não tem a necessidade de conhecer tudo o que ao poeta agrada-lhe imaginar. O receptor quer receber uma visão individual, por ser original, em que mostre o essencial do ser humano; ele procura o prazer em identificar-se com o poema. Se a subjetividade lírica perdesse contato com o mundo objetivo, arriscar-se-ia a ter falsa pretensão de achar que todo sentimento pessoal e particular tem capacidade de interesse. Nesta arte devem estar refletidos os verdadeiros sentimentos da natureza humana para os quais a lírica finalmente cria.

III.2) A Estrutura na Lírica

Em sua forma, a poesia lírica admite várias maneiras de expor uma idéia. Às vezes faz uma narração, as vezes só expressa sentimentos e pensamentos. Mesmo assim, conserva uma unidade própria, particular à expressão lírica. Preserva um tipo diferente de encadeamento, em que as variadas partes estão unidas ou relacionadas pelo sentimento ou idéia geral escolhida para ser expressada. O enlaçamento das partes não é resultado de uma ação exterior ou interior. O poeta, por exemplo, começa e termina, aproximadamente, onde ele preferir, sem preocupar-se por seguir uma estrita seqüência (como acontece com os fatos épicos ou dramáticos). O assunto de suporte é o pensamento, o sentimento mesmo do poeta, com toda sua carga particular e subjetiva. O poema lírico, então, tem uma unidade particular; diferente das outras duas formas.

Existe outra característica importante na estrutura. A poesia lírica tem por princípio a “concentração”. Deve tentar produzir seu efeito (ou seja, atingir a alma do ser) pela profundidade e pela condensação de sua expressão, e não pela extensão das descrições ou narrações. Aqui, a síntese unida à essência do conteúdo é o requisito fundamental.

Finalmente, Hegel sublinha que existe um fator técnico muito relevante relacionado à elocução lírica: o tempo e o ritmo da transmissão verbal. A poesia lírica está muito próxima da arte musical. A linguagem precisa ser uma real melodia, quase um canto. O “som do vocábulo” é de primordial influência para a estrutura e expressão lírica.

Em resumo, a estrutura lírica tem três características principais: a unidade de seu conteúdo (idéia ou sentimento por expressar), a concentração da expressão e a musicalidade da linguagem.

III.3) O Poeta Lírico

Sobre o poeta lírico, Hegel apenas sublinha que deve ter uma cultura intelectual desenvolvida no sentido artístico. Seu talento precisa de aperfeiçoamento e treinamento técnico constantes.

O autor lírico, diferentemente do dramático ou épico, expõe-se mais claramente; apresenta-se de maneira mais direta. Não se esconde atrás de ações ou de discursos de outras personagens.

Desenvolve-se a seguir, todo o referente a terceira forma de poesia: a dramática. Esta é a parte primordialmente analisada no texto de Friedrich Hegel.

PRINCIPAIS CONCEITOS

Até aqui foram expostos os conceitos gerais que estruturam a análise da poesia na *Estética* de Hegel. A partir desta parte, faz-se uma descrição mais específica dos principais conceitos que dão forma à análise da poesia dramática. Sendo a parte final de sua *Estética*, constitui não só uma poética de fundamental importância para sua época, mas também a expressão mais representativa do que entende-se por discussão teórico-dramática na Modernidade.

I) Poesia Dramática

Segundo Hegel, a poesia dramática, tendo em vista seu conteúdo e sua forma, é a mais completa reunião de todos os elementos da arte. O autor considera que com ela a poesia atinge seu mais alto grau.

A poesia dramática origina-se na necessidade de ver ações, de observar relações da vida humana representadas por personagens que mostram estas ações utilizando seus discursos. Mas esta ação dramática não é a simples realização de um objetivo que segue seu curso natural, no transcorrer de um conflito de circunstâncias em ações e relações que geram um desfecho. O que realmente apresenta-se na linguagem cênica dramática é o espetáculo de luta entre seres humanos livres que perseguem desígnios opostos e enfrentam, por isso, situações cheias de obstáculos. É a vontade destas personagens o que ativa uma luta cujo resultado final gera um estado de equilíbrio.

A poesia dramática, em sua profunda essência, demonstra seu verdadeiro interesse ao apresentar forças eternas, verdades morais. O drama procura representar o divino e o verdadeiro, buscando explicar a finalidade da vontade humana.

A estrutura literário-teatral reúne a objetividade da épica com o caráter subjetivo da lírica. Ou seja, a poesia dramática é a síntese, o resumo de ambos os gêneros poéticos. É partindo dessa idéia que Hegel justifica a superioridade deste tipo de gênero poético. O caráter “objetivo” do drama expressa-se na ação exteriorizada que desenvolve-se sob o olhar do receptor. O caráter “subjetivo” expressa-se nas motivações interiores que fazem as personagens agir. A ação resulta das paixões, da vontade íntima dos caracteres que a desenvolvem.

Na poesia dramática, tal como na épica, a ação é representada em uma realidade externa; esta ação mostra forças morais em conflito, gerando uma luta que terminará com algum desfecho determinado. Mas esta ação não aparece como um acontecimento vindo do passado. Na literatura teatral, a ação toma posse do presente; os fatos são expostos sem precisarem de descrições. Os acontecimentos fluem de maneira viva e atual na vontade das personagens, nas suas emoções e na particularidade subjetiva de seus caracteres. Esses personagens além de expressar sua individualidade e seus sentimentos, encaminham-se à realização de um fim que sua vontade segue.

Assim, o princípio dramático combina o princípio épico e lírico em sua representação do ser humano, agindo diante da presença do espectador, mas sem permitir uma “descrição ou narração” das ações exteriorizadas (como aconteceria na épica). Pelo contrário, a expressão dramática opõe, à maneira descritiva ou narrativa, a representação cênica.¹¹³

I.1) O épico e o lírico no drama

O elemento épico e lírico funcionam de maneira determinada na poesia dramática. O drama, assim como a épica, precisa expor um acontecimento, um fato ao receptor. Só que a ação dramática, como foi mencionado, perde aquele caráter narrativo específico da épica. A ação continua sendo “objetiva”, exteriorizada; ainda mais no caso do drama em que os acontecimentos desenvolvem-se sob o olhar do público. Aparece a personagem, pessoa moral em “ação”; ou seja, manifestando idéias, sentimentos e paixões íntimas em sua realização exterior. Assim, a exposição objetiva da ação, essência do princípio épico, funciona também de maneira viva e ativa na poesia dramática. Mas no drama, diferentemente da épica, a personagem é o principal gerador de ações. Os fatos não parecem nascer das circunstâncias exteriores e, sim da vontade interior e do caráter da personagem. Em outras palavras, os acontecimentos têm sua origem em uma “subjetividade” particular; é aqui que se

¹¹³De qualquer maneira, aceita-se que a narração, no texto dramático, apresenta-se dentro de suas limitações. Dois casos seriam os mais evidentes. Em primeiro lugar, as “didascálias” poderiam ser consideradas como um elemento descritivo que está submetido ao objetivo principal do texto dramático: a representação. Aqui, descrevem-se elementos que ajudam a elaborar com maior perfeição a ação a ser representada. E segundo lugar, um fato vindo do passado pode ser narrado, mas sempre será “parte do discurso da personagem”. Neste caso, o fato descrito ou narrado é só um elemento incluído no interior de uma ação representada. Por exemplo, na ação de lembrar, ou de revelar algum fato secreto, descreve-se um acontecimento do passado. Mas esta narração é só um instrumento com o qual realiza-se a ação de lembrar ou revelar um segredo.

manifesta o princípio lírico. É o complexo interior humano que gera ações da vida e não acontecimentos exteriores enviados pela força do destino.

Na poesia dramática, diferente do que ocorre na poesia lírica, os sentimentos são expostos em cena e representados por meio de ações.

Assim, a lírica mantém sua “subjetividade”, mas perde seu caráter íntimo. A ação objetiva as emoções e pensamentos interiores. Se na poesia dramática a subjetividade perde sua intimidade, de outro lado, reforça a individualidade dos caracteres. A personagem dramática não permanece fechada em seu próprio, independente e isolado universo, mas manifesta, sob sua perspectiva, sua visão de mundo (como acontece na lírica). Quando sua vontade é exposta ao exterior, encontra-se com outras vontades manifestadas por outras personagens com objetivos opostos. É desse modo, que este encontro entre as diferentes pulsões dos seres gera um conflito. Assim, o drama consegue representar a dialética do funcionamento da vida humana.

Mesmo que o indivíduo moral e sua natureza íntima sejam o centro da representação dramática, esse tipo de poesia não se contenta com as simples situações líricas. Ou seja, não se conforma com a descrição de ações passadas, dos gozos, dos pensamentos e sentimentos do homem. Se assim fosse, o ser ali representado permaneceria “esculturalmente estático”, inativo; seu interior ficaria fotografado sem possibilidades de transformação. Essa interioridade (esculturalmete estática), é mais típica da expressão lírica. No drama essa “subjetiva interioridade” tem um fluxo diferente, já que está em constante mutação. A interioridade da personagem transforma-se de acordo com o desenvolvimento da ação. Os resultados de cada ato geram um movimento circular e contínuo. Isto funciona da seguinte maneira: cada personagem, ao realizar uma ação, produz resultados na realidade; as conseqüências dos atos dos caracteres influenciam novamente em sua própria interioridade; o mundo interior da personagem reordena-se reagindo, exteriorizando uma nova ação que por sua vez gerará novas conseqüências. Com isso, os resultados de todo ato voltam sempre ao interior da personagem, ele os reaprende para, posteriormente, engendrar uma nova resposta ou reação. Essa conexão íntima e particular dos caracteres com os fatos que os afetam é o que define o caráter moral das personagens.

No drama, as ações sublinham os objetivos particulares e o caráter das personagens. Mas não se trata, simplesmente, de descrever o mundo interno dos

caracteres. Esta subjetividade, este complexo conjunto de sentimentos e raciocínio expõe-se, descobre-se, deixa sua condição interior e apresenta-se ao plano exterior produzindo e mobilizando ações. A interioridade da alma humana é o móbil, o elemento gerador de atos que ao encontrarem-se uns com outros originam conflitos. É desta maneira que a “subjetividade objetiva-se”. Uma individualidade manifesta-se por meio de ações que procuram atingir um objetivo que encontrará obstáculos diante de fatos externos ou perante outras individualidades que procuram satisfazer objetivos opostos.

Resumindo, a arte dramática é épica ao realizar uma ação exterior, mas a semente geradora dos ditos fatos encontra-se no elemento lírico, ou no particular mundo interior de uma vontade humana (personagem).

I.2) Os limites da poesia dramática

Tanto a poesia épica quanto a dramática apresentam ações mediante personagens que as desenvolvem, por meio de seres humanos que realizam atos. Mas a unidade da expressão dramática, em comparação à épica e lírica, desenvolve-se dentro de limites mais estreitos; a poética literário-teatral, segundo Hegel, é mais exigente e rigorosa no encadeamento de suas partes. A poesia dramática não pode, como aconteceria na épica, apresentar múltiplos episódios com caráter independente frente à ação central. Cada parte precisa de um justo enlace. Mantém-se o conceito já estabelecido desde Aristóteles sobre a imprescindível “necessidade das ações” para definir a unidade do drama.

Na epopéia, representa-se um universo inteiro por meio da narração de uma ação individual. Daí ser possível apresentar uma multiplicidade maior de elementos (personagens, lugares, tempos, situações, etc...). Tenta-se apresentar um mundo em sua total extensão.

Já na ação dramática a ação é representada e não descrita. Ou seja, as ações apresentadas pelas personagens (e representadas pelos atores) reproduzem os fatos dentro das condições da imitação da vida real. O lugar “está ali mesmo”, os gestos das personagens estão à vista e suas ações estão acontecendo “naquele momento”. Perante o imediato da expressão teatral, o “presente” de sua ação é um limite. As circunstâncias reais necessárias para a representação do texto precisam um uso do lugar e do tempo de maneira mais real e concreta. As ações representadas já não

podem ter a livre multiplicidade da épica; precisam de uma maior seleção e síntese na elaboração e apresentação da história. A unidade na épica funciona de maneira diferente. Cada fato prolonga-se segundo sua própria necessidade. A epopéia pode se estender em um fato, seja no começo ou no final, indo até o passado ou futuro. A poesia épica dispõe também de possibilidades de apresentar a personagem em situações diferentes e com uma variedade maior de qualidades e características. A personagem dramática, seja trágica ou cômica, pode também oferecer e apresentar a riqueza interior da personagem, mas só dentro do conjunto de ações que serão apresentadas na representação.

I.3) A transcendência da poesia dramática

Se as ações dramáticas são movimentadas (no seu aspecto lírico) por uma subjetividade, isto não quer dizer que qualquer individualidade seja adequada para a representação. Hegel adverte, aliás, que isso também não significa que a representação dos valores morais e o pensamento de uma cultura, em geral (no seu aspecto épico), sejam esquecidas ou deixadas de lado. A personagem deve ter uma grandeza de caráter e uma especial força de vontade, demonstrando assim, ter uma especial individualidade. Ela tem características especiais. A sua perspectiva subjetiva é prioritária, mas ainda representa (talvez, não com a intensidade ou a ênfase da poesia épica ou a epopéia) as virtudes de uma cultura ou nação. Hegel esclarece que a poesia dramática, mesmo sendo gerada por individualidades, não esquece da representação dos valores morais. Mesmo que as paixões tenham um objetivo unicamente pessoal, os interesses coletivos, os valores relacionados à pátria, à família, etc..., não são abandonados. Esta é uma primeira maneira de mostrar o aspecto transcendente da poesia dramática: o homem é coerente com a sua individualidade mas a transcende.

Hegel também mostra a transcendência dramática sob outra perspectiva. O “localismo” (talvez até, regionalismo) de uma peça faz com que, possivelmente, essa não mantenha sua importância com o passar do tempo. A obra dramática, ao invés de tocar temas e caracteres puramente locais, deveria tentar abordar os gerais interesses humanos. Quando um texto dramático dedica-se à aspectos puramente nacionais, com

as características exclusivamente próprias da cultura, a obra é passageira. A sua importância termina rapidamente. Com o tempo não consegue manter uma transcendência.

Os objetivos e as ações apresentadas na poética dramática devem, em primeiro lugar, ter um caráter geral; devem pertencer à natureza humana. Em segundo lugar, estas ações e objetivos devem ser “poeticamente individualizados”¹¹⁴, mostrando uma realidade viva, oferecendo um quadro animado e vital de ações e personagens.

A peça pode estar situada numa cultura próxima ou distante (no que se refere sobretudo ao contexto cultural, aos costumes, usos, etc...), seu ambiente exterior pode ser reconhecido ou estranhado, mas tudo isso deixa de ser importante se:

- a) os essenciais valores humanos atingem a todos indistintamente;
- b) se as ações e personagens tem a vitalidade, a força e o atrativo suficiente para captar sempre a atenção do receptor.

É desta maneira que a poesia dramática consegue ultrapassar sua época e seu particular contexto cultural.

I.4) Sobre a ação no drama

Mencionou-se como a ação no drama, movimenta-se por meio de uma vontade individual e particular característica da personagem. A ação é uma vontade interior (elemento lírico) que exterioriza-se para satisfazer um objetivo particular (elemento épico). Quando o conflito é gerado, as diferentes colisões encaminham-se na busca do equilíbrio, da solução e da síntese das diferentes vontades humanas. Esta ação gera ou produz conseqüências que darão um resultado final. O drama chega assim à apresentação de um desfecho em que manifestam-se as essências próprias da humanidade. A profundidade dos objetivos refletem a complexidade do ser humano, desenham as suas paixões e destinos.

Na epopéia, as circunstâncias exteriores têm igual importância que as ações interiores. Aqui, a personagem não age de maneira livre ao encontrar-se dominada pelos fatos. No drama, os acontecimentos vindos do exterior (e não provocados pela intenção da personagem) não tem mais o peso que possuem na épica. As situações externas só têm valor para a personagem pela maneira como afetam suas decisões

¹¹⁴A Individualização Poética das ações e personagens em uma peça consiste em manter o interesse, o atrativo, a vitalidade destes elementos, fazendo esquecer o estranho ou distante do contexto. A obra só se faz valer como forma exterior se contém o princípio moral e geral dos seres. Ou seja, representa a essência humana fundamental e inerente a todo ser.

individuais, pela forma como elas vão reagir. Ou seja, na epopéia domina “o destino”, e os caracteres estão submetidos a sua força. Já no drama, pela pulsão das personagens por atingir seu objetivo, pela sua vontade de enfrentar obstáculos e conflitos, pelas suas decisões individuais e o conhecimento das conseqüências de suas ações, ele é quem tem maior capacidade para influenciar e definir sua própria sorte.

I.5) A Representação Cênica

Todo texto poético efetiva-se mediante a representação cênica. Essa é sua finalidade principal, além de seu valor exclusivamente literário. É importante mencionar que o forte desenvolvimento da técnica cênica nos espetáculos teatrais do século XVIII e XIX começa a influenciar a teoria poético-dramática.

A criação do texto teatral deixa de estar afastado frente à performance cênica. O desenvolvimento de técnicas usadas na representação começou a ser tomada em conta na fase de criação de uma obra. A dramaturgia já não alimenta-se só das estruturas literárias, procura na criação do espetáculos elementos que ajudem a efetiva elaboração de um texto dramático.

Nesta parte, descreve-se de maneira sintética os principais componentes que fazem parte da representação.

No ritual teatral prepara-se um lugar específico (cenário) onde um ser vivo, um homem real (ator) dispõe-se como o instrumento da representação desta ação. Na poesia dramática a linguagem verbal é acompanhada de uma linguagem gestual. Na representação poético-dramática a ação continua sendo a essência, a base fundamental. A ação, revelando objetivos, sentimentos e vontades da alma, expressa-se principalmente por meio da palavra. O vocábulo é seu elemento vital, mas não o exclusivo. A poética cênico-dramática vale-se da “linguagem das ações” manifestada mediante palavras e gestos. Quando os gestos começam a prescindir das palavra, nasce a pantomima. Assim, a personagem representa a totalidade de um ser, de uma existência, mediante sua expressão verbal e sua aparência física. A representação exige um espaço ou ambiente, um local determinado onde a obra acontece. Percebe-se que a poesia dramática é uma arte completa, já que praticamente reúne e utiliza artes diferentes. O cenário é uma espécie de templo “arquitetônico”; os elementos distribuídos no seu interior parecem compor um quadro, uma “pintura” viva em que apresentam-se figuras e objetos “esculturais” cheios de vitalidade e movimento. Pela

declamação do discurso, a palavra toma uma dimensão “musical”, rítmica. A gestualidade procura sua essência na mímica.

No referente ao espetáculo cênico, as exigências da arte dramática tem se desenvolvido amplamente. Muitas dificuldades técnicas já foram superadas em comparação aos antigos. A poética teatral precisa manter contato com estas novas propostas para se atualizar e renovar.

I.5.1) Texto e representação

Hegel ainda coincide com o argumento de Aristóteles ao afirmar que a obra poética tem um valor dramático intrínseco, como texto. Segundo Aristóteles, é possível avaliar a qualidade de uma peça apenas pela leitura, sem precisar, necessariamente de sua encenação (mesmo que a representação seja a consequência e o objetivo do texto dramático). Nesse ponto, Hegel difere do filósofo grego, já que ele sublinha a valorização do fenômeno da “representação cênica” como um fator importante para a criação puramente literária da peça. Hegel reivindica a “representação” como um elemento de vital influência na criação poética.

No momento da criação, o poeta precisa ter em sua imaginação a cena quase reconstruída; precisa reviver diante de seus olhos as personagens que estão agindo e conduzindo uma ação real. Para atingir um alto grau de inspiração e de domínio técnico, o poeta deve conhecer tanto a elaboração da parte literária (a criação das palavras que darão vida à ação) quanto a parte efetivamente teatral da poética dramática (a criação do espetáculo a ser representado). Esses são dois tipos de linguagens que complementam-se. O poeta necessita conhecer ambos.

Quando uma peça é lida, é realmente possível captar seu valor dramático. Mesmo assim, é difícil ter certeza se o texto poderá sustentar-se no momento da representação. Ou seja, somente como fonte escrita, como literatura em si mesma, não fornece garantias de seu real valor dramático.

Na simples leitura do texto teatral é difícil determinar a progressão da ação, a verossimilhança das atitudes e palavras. Aliás, uma leitura monótona pode acabar com o valor intrínseco de uma obra que, na sua legítima representação cênica, poderia ser mais eficiente. No caso de a leitura ser convincente, estar-se-ia só satisfazendo o ouvido do receptor, mas há outras exigências a serem resolvidas. Hegel defende a idéia de que todo texto dramático sempre precisará de um espetáculo completo.

Segundo ele, a leitura é um ponto intermediário de duvidoso valor para poder determinar a qualidade dramática de uma obra.

I.5.2) O Ator

Nesta etapa da Modernidade, a arte do ator tem se desenvolvido fortemente, conseguindo e tomando um valor profissional. O trabalho do comediante tem evoluído, de tal maneira, que atingiu o mesmo nível de importância frente ao trabalho do dramaturgo. Sua técnica, em geral, na declamação, na pantomima ou na gestualidade, em sua visão e consciência estética, tem-se nutrido das artes de uma maneira mais ampla. Como atividade, é revalorizada na sociedade.

Na Modernidade, o ator torna-se um elemento muito importante para a representação da poesia dramática. É um ser vivo que empresta sua expressão fisionômica à personagem que pretende-se expor. Para isso, precisa de um talento e uma originalidade inata; uma individualidade que saiba ocultar-se e adaptar-se por meio de outras individualidades fictícias ou personagens (da mesma maneira como o faz o poeta). Ele ajusta-se aos rasgos estabelecidos pelo dramaturgo para os caracteres da obra.

Na Modernidade do século XIX, a atividade do “ator” já tem o reconhecimento de uma profissão ou vocação artística. Isto tem a ver com o conceito de individualidade desenvolvido na época. O comediante já não é um código geral, tanto em sua gestualidade quanto em sua declamação; não há mais uma grosseira máscara. Ele agora apresenta seu corpo e sua voz real para representar. As características da individualidade da personagem que o ator deve imitar, reproduzir e recriar são mais complexas, portanto mais exigentes.

1.6) A Época da Poesia Dramática

Segundo Hegel, a poesia dramática aparece e desenvolve-se em uma época determinada, superior, em relação aos outros dois gêneros. Vê-se assim, que existe um elemento histórico importante para entender a evolução da arte na cultura. O drama viria a simbolizar um terceiro período, um terceiro estágio no amadurecimento cultural de uma sociedade. Hegel defende a idéia de que o drama é produto de uma civilização que atingiu um estado avançado de evolução.

As primeiras grandes façanhas representam-se mediante uma poesia épica em que são mostrados acontecimentos nacionais feitos por coletividades em conflito. Esta é uma época ainda primitiva, em que sobressai a narração da epopéia. Posteriormente, começam a aparecer heróis independentes que concebem um fim por eles mesmos e realizam empresas coletivas e pessoais. Após esta etapa, desenvolve-se a poesia lírica que narra e descreve a interioridade do ser, apresentando o pensamento e a inspiração pessoal. O gênero dramático reúne os gêneros anteriores e os complementa, combinando o que ambos tem de essencial. Mas, para que a poesia dramática evolua, a sociedade precisa ter desenvolvido o conhecimento da consciência e dos fins da vontade humana; a relação com a idéia sobre o destino do homem precisa ter uma nova interpretação.

Em diferentes partes da *Estética*, Hegel dá uma interpretação sobre qual o espírito da época que promove o aparecimento da arte dramática:

*Para que la verdadera acción trágica sea posible, es necesario que ya el principio de la libertad y de la independencia individual se haya despertado. Es preciso que el hombre sepa tomar por sí mismo una libre determinación, que asuma la responsabilidad de sus actos y de sus consecuencias.*¹¹⁵

O verdadeiro começo da poesia dramática pode ser encontrado na cultura grega. Alí, a livre individualidade começa a aparecer. Todavia, na poesia dramática antiga, o fim atingido pelas personagens está determinado pelo caráter geral e elevado das forças morais na sociedade. O interesse da peça não é o resultado dos aspectos particulares da ação; a atenção dirige-se, principalmente, à luta de potências éticas. No desfecho deste embate, as potências divino-morais dominam a alma humana.

Na poesia dramática moderna, a finalidade principal é representar uma “paixão pessoal”, um ser com objetivos próprios. O interesse poético apoia-se fortemente nos caracteres, ao invés da exterioridade dos fatos. Pelos seus sentimentos e qualidades as personagens mostram sua superioridade frente às circunstâncias e às ações. No que se refere à ação, o que capta a atenção não está na reivindicação dos direitos morais e

¹¹⁵ HEGEL, G. W. Friedrich, *Estética*, Tomo II, Editorial “El Ateneo”, Buenos Aires, Argentina, p. 620.

sua necessidade. Agora é a personagem lutando, mantendo um embate frente às forças do destino, o que gera o principal interesse dramático.

O drama moderno, em geral, em oposição à simplicidade do drama antigo, apresenta uma multiplicidade maior de personagens com uma grande riqueza em seus caracteres. A arte romântica apresenta fábulas complicadas e cheias de acontecimentos. Mesmo assim, na tragédia moderna do século XVIII e XIX ainda ressalta-se o domínio de um poder superior, seja como destino ou providência, dirigindo os acontecimentos do mundo. Mas a presença do homem frente aos fatos tem se fortalecido, tomando um lugar equidistante frente aos poderes desconhecidos que o rodeiam.

I.7) Atingindo a Imaginação

A poesia dramática dirige-se à imaginação do receptor, porém de modo diferente da maneira como manifesta-se na épica ou na lírica. Ao invés de narrar acontecimentos passados ou expressar sentimentos interiores, representa ou “recria” uma ação que acontece sob o olhar direto do receptor. O efeito que se faz com a imaginação, na performance cênica, é imediato; impressiona de maneira concreta e direta o público. Se o texto fosse somente para leitura, evidentemente o processo imaginativo funcionaria de maneira semelhante à lírica e à épica. Mas no caso da representação, o código de ficção funciona diferentemente. No espetáculo teatral, a imagem é dada, o receptor não precisa reconstruí-la em seu pensamento. Ele imagina a representação como real, verdadeira. Este é um outro tipo de ilusão. Percebe-se assim, que a imaginação, na poesia dramática, por ter uma condição literária e de representação cênica, manifesta-se de maneira dupla.

1.8) A Verossimilhança

Segundo Aristóteles, o efeito da tragédia consiste em produzir sentimentos de terror e piedade, permitindo que o receptor possa atingir sua purificação emocional. Hegel afirma que esta interpretação é vazia e superficial. Para ele, o objetivo substancial da obra de arte consiste em poder representar o que dirige-se à razão, a idéia do verdadeiro concebido pelo espírito.

O homem pode sentir medo, dando uma outra interpretação à palavra “terror”, diante do poder do infinito e do absoluto. O homem deve temer não o poder material e sua opressão, mas o poder moral eterno e inviolável que opõe-se.

A piedade apresenta duas formas ou objetivos. A primeira, tem a ver com a emoção comum: a empatia e a identificação com a desgraça e o sofrimento alheio. A segunda, em que Hegel afirma encontrar a verdadeira piedade, está na simpatia pela justiça da causa e pelo caráter moral de quem sofre. Para que o herói possa despertar essa piedade, essa empatia com a sua desgraça, é preciso que seja considerado como “bom”. Em outras palavras, o herói deve apresentar as essências humanas comuns aos seres e aquelas virtudes que a cultura espera que sejam seguidas.

II) Os Gêneros Dramáticos

Na poesia dramática, expõem-se o encontro entre paixões e caracteres opostos gerando conflitos. Mas esta forma de expressão literária apresenta uma divisão em gêneros, dependendo da relação entre personagens e o objetivo que perseguem (sobretudo pela “maneira” como os caracteres tentam atingir esse objetivo). Hegel estabelece três gêneros dramáticos principais: a tragédia, a comédia e o drama.

II.1) A Tragédia

A idéia sobre o trágico em Hegel, como gênero dramático, é uma extensão do conceito iniciado por Aristóteles. Sobre essa base, Hegel estabelece determinadas variações que esclarecem a idéia sobre essa modalidade dramática na Modernidade.

A tragédia é um espetáculo composto por um forte conflito e desfecho. Ela pretende mostrar, mediante esses elementos, a fatal complexidade da existência humana. Na ação trágica e seus objetivos, os personagens procuram pela legitimidade e o poder de sua vontade. Assim, o homem mantém um embate com forças morais superiores ou com outras personalidades, procurando a mesma legitimidade em objetivos opostos.

Em sua estruturação, a tragédia apresenta ações menos numerosas e mais intensas, propondo atingir uma simplicidade cheia de grandeza. Em geral, o conflito trágico sempre precisará de uma maior concentração.

II.1.1) O Conflito Trágico

As potências morais que se apresentam na tragédia e que constituem o caráter particular das personagens são diferentes, tanto em sua essência quanto em sua manifestação particular. Quando essas forças entram em luta umas com as outras, a discórdia explode de diversas maneiras. O herói principal de uma história possui uma ação individual e um objetivo específico. Essa determinação, ao fechar-se nas particularidades de seu objetivo, incita contra ele potências opostas, gerando intensos conflitos.

O conflito trágico caracteriza-se pelas partes opostas e em luta, em que cada uma por si mesma possui um direito próprio, uma motivação justificável e compreensível desde seu ponto de vista. Essas forças individuais em confronto só podem atingir seu objetivo, naquilo que possuem de verdadeiro e legítimo; na negação ou violação de outra força, com objetivos igualmente justos e legítimos. O interessante das colisões trágicas é que as partes em confronto, mesmo com sua própria moralidade e talvez por isso mesmo, são levadas a cometer uma falta para poder resolver o conflito. Os caracteres, mesmo com um fim legítimo, não conseguem realizá-lo sem a perturbação e a violação de outros direitos que se opõem.

Hegel sublinha que a existência humana legitima-se eliminando ou destruindo sua condição de contradição. Assim, na expressão trágica, o conflito é tão necessário quanto sua solução. O autor mostra, desse modo, como se exercita o sentido de “justiça eterna” sobre as motivações individuais e as paixões particulares dos homens. A unidade da essência moral restabelece-se pela destruição das individualidades que perturbam seu equilíbrio.

II.1.2) O Desfecho na Tragédia

Segundo Hegel, mediante a catarse trágica levanta-se um sentimento de harmonia em que transparece um conceito de justiça eterna que, em sua dominação absoluta, acaba com a justiça relativa dos fins e das emoções exclusivas. Para a tragédia, o conflito é só um processo em que se pretende chegar a um estado de acordo, um estado de resolução final. Não é possível resistir permanentemente ao desacordo ou conflito entre forças morais que, em sua essência, são harmônicas. Então, a ação da tragédia desde o começo encaminha-se para esse equilíbrio, que é o seu estado humano essencial e quase divino. Chega-se a um desfecho que, pela natureza própria da ação e de seu conflito, se faz fundamental. Existe um princípio

fundamental e profundo que explica a necessidade do desfecho: a procura da harmonia.

Poder-se-ia chegar a esse estado sem, necessariamente, entrar em conflito. As personagens poderiam manter seus objetivos, seus fins, sem entrar em contradição com outras posições, sem violentar outros direitos. Mas, no desfecho da tragédia, as personagens voltam-se contra o poder presente em uma força superior, perante a qual os caracteres tentam atingir seus objetivos. Na resolução do conflito, destrõem-se as particularidades exclusivas que não conseguiram se adaptar a harmonia esperada. Quando em luta, os direitos opostos em combate são igualmente legítimos, ambos não podem ser eliminados. O único que se destrói é o caráter “exclusivo” da força, mas o equilíbrio interior fundamental deve reaparecer no final do embate. Nesse caso, as individualidades que não conseguiram renunciar aos seus objetivos, em favor do equilíbrio, condenam-se à ruína, ou vêm-se forçadas a resignarem-se com o cumprimento de um destino estabelecido.

O verdadeiro desfecho expressa-se por meio da destruição da oposição e da conciliação dos poderes da ação que por seu conflito, negam-se de diferentes maneiras. Hegel, ainda sob influência de uma visão teológica, argumenta que o objetivo final da tragédia é apresentar um desfecho que mostre às personagens a necessidade do acontecido por uma ordem superior. O destino é, assim, a razão mais alta dos fatos.

Na tragédia, o princípio geral, eterno e substancial das causas, vence em sua harmonia íntima. Esse equilíbrio, segundo Hegel, pode dividir-se e quebrar-se temporalmente entre várias subjetividades que se combatem. Aparecem então, os aspectos falsos, superficiais e exclusivos que não conseguiram se sustentar. Finalmente, chega-se a um acordo profundo entre as diferentes individualidades nas quais sobrepõem-se as idéias gerais seguidas pelas personagens.

As personagens modernas apresentam, às vezes, uma particular capacidade de conciliação entre sua individualidade e seu destino. Mas em outros casos, os caracteres mantêm, até a morte, a força de suas personalidades e liberdades pessoais. Essa característica responde a um tipo de desfecho. As personagens chegam a um termo desagradável pela intolerante busca de satisfação do exclusivo da sua vontade. No final, terão que admitir seu fracasso ou morrer, levando até o fim a tentativa de realizar seus objetivos. A personagem, mesmo sofrendo um final cruel, tentará manter a coerência com o objetivo de suas ações. Isso quer dizer que existe um outro tipo de

desfecho gerado pelas personagens que, mesmo caindo em sua própria destruição, não se conciliam nem chegam a um acordo com as leis morais estabelecidas. Seguem as suas vontades até as últimas conseqüências.

Há também, o desfecho trágico que caracteriza-se pelo resultado de situações mal sucedidos e acidentes exteriores. Esse tipo de desenlace mostra como a individualidade do ser humano encontra-se, finalmente, submetida à natureza das coisas finitas. Aqui, a conclusão dos fatos não se origina a partir da pulsão das personagens; ele é gerado pela força de um acontecimento exterior. Hegel critica esse tipo de desfecho por ser uma solução dramática perigosamente fácil e superficial, diria-se até artificial. O espetáculo poderia ser comovente, mas o sentimento de tristeza engendrado pode ser simplesmente vazio.

Hegel, basicamente, critica o superficial estereótipo que estabelece o “desfecho desditoso, infeliz” como típico do gênero trágico. O autor questiona o fato de ter que preferir um termo funesto, simplesmente, porque isso é usual no gênero trágico, ao invés de preferir uma solução que consiga ser favorável para todos. Os poetas podem também elaborar o desenvolvimento das ações, de maneira tal, que tenham um final feliz, um desfecho satisfatório para todas as personagens e seus conflitos. A idéia de que o desfecho trágico depende da “necessidade das ações” que compõem os fatos é um argumento fundamental. Se pelo desenvolvimento da ação vê-se que, realmente, não vale a pena sacrificar as personagens, não haveria motivo para criar esse tipo de final. Ou seja, o encerramento dos fatos não precisa ser trágico; os conflitos e suas resoluções não precisam ser fatais para ter um caráter elevado. Se a dor e a desgraça expressadas não estiverem apoiadas na real necessidade das ações, não há nada que justifique então, esse tipo de desfecho.

II.1.3) A Tragédia Antiga

Na tragédia antiga, as forças morais aparecem sob a forma de divindades que governam o mundo. Essas forças ainda não chegaram a se tornar, de maneira esclarecida, leis de Estado ou preceitos sociais. O reinado dos poderes morais manifesta-se como a base substancial na qual apoia-se a tragédia. É segundo essa perspectiva que se desenvolvem as ações particulares, os conflitos e o desfecho da obra.

Na tragédia antiga não se discute o direito de alguma vontade pessoal ou individual. Aqui, o conflito centra-se na reivindicação de um direito moral que tenha a ver com a harmonia do ambiente social. Hegel, em sua análise, esclarece constantemente essa abordagem.

*La oposición principal, que Sófocles, a ejemplo de Esquilo, há tratado de la manera más hermosa, es la del Estado y la familia, de la vida social y de los derechos de la naturaleza. Son las fuerzas más puras de la representación trágica, puesto que la armonía de estas dos esferas, su acuerdo simultáneo en el círculo de su existencia independiente, constituye la perfección del mundo moral.*¹¹⁶

No conflito da dramaturgia antiga, a conciliação trágica que se apresenta no desfecho mostra sempre a volta triunfal das forças morais. As potências da ética social, depois de superarem as oposições individuais, voltam ao seu estado de equilíbrio. Aliás, a tragédia antiga procura expressar a importância (superior) da preservação das forças religiosas e morais frente às manifestações particulares contrárias.

A justiça eterna, como poder absoluto do destino, conserva e mantém o acordo entre os diferentes ideais normativos da sociedade. Devido a essa forte moralidade, o desfecho satisfaz pelo sacrifício das personagens em favor da preservação do status ético da comunidade.

II.1.4) Tragédia Moderna

Na tragédia antiga, o conteúdo das representações geralmente descreve como as forças morais dominam, não se detendo precisamente no desenvolvimento do caráter individual ou subjetivo das personagens.

De maneira oposta, a tragédia moderna dá à “personalidade individual e sua subjetividade” uma posição de maior importância na estrutura dramática. A diferença pode, às vezes, ser de difícil reconhecimento. A tragédia moderna, antes disso, faz do caráter pessoal da personagem o objeto e conteúdo de suas representações. Salienta-

¹¹⁶ Idem, ibidem, p.632.

se, agora, a personagem nos aspectos particulares que caracterizam suas motivações. Mas isso não significa que os aspectos morais dos caracteres estejam excluídos; esses elementos compartilham seu lugar com as específicas singularidades da personagem (que têm uma preponderância maior na expressão literária moderna). Ou seja, a personagem mesmo obtendo uma maior individualização, não perde seu caráter de “agente moral”. O elemento ético-social ainda mantém um lugar em seu interior, proporcionando-lhe um maior peso e uma maior complexidade. Mesmo que o caráter pessoal e subjetivo do ser atinja o centro da representação, as ações não deveriam estar carentes de uma base sólida de normas morais estabelecidas. A vida e a realidade, influenciando sempre o homem, fornece uma série de valores (em relação aos conceitos de família, sociedade, Estado, religião, etc...). Segundo Hegel, o homem não pode desenvolver suas ações com total independência desse círculo de regras éticas. O que especificamente acontece na Modernidade é que a moralidade cultural deixa de ser o lado substancial que influencia a personagem. As motivações dos heróis “particularizam-se”, tomam uma maior diversidade, mostram um conjunto de atitudes primordialmente individuais.

Nas peças modernas, percebe-se também como o discurso religioso perde espaço. As forças morais contidas na religiosidade tinham prioridade na representação antiga, mas na modernidade deixam de constituir o argumento principal. Na tragédia moderna, o que origina os objetivos das personagens não é a necessidade de manter a pulcritude de uma sociedade. O que faz agir os caracteres é a tentativa de cumprir seus objetivos particulares e satisfazer seus sentimentos pessoais, estejam em acordo ou não com a ética estabelecida na cultura.

Mesmo na expressão da injustiça ou crime, os caracteres manifestam-se de maneira diferente. Os delitos efetuados pelas personagens, na Modernidade, estão carregados de uma atitude mais reflexiva. O mal, na Modernidade, já não é representado como um bloco abstrato. Os caracteres, mesmo em sua perversidade, ao tentar atingir seus objetivos, manifestam conflitos humanos mais complexos.

II. 1.5) Após “Édipo”, veio “Hamlet”.

Existem dois exemplos que ajudam a enxergar a diferença entre a tragédia antiga e a moderna: as personagens de “Édipo” e “Hamlet”, nas peças correspondentes.

“Édipo”, por exemplo, deve restituir a harmonia de seu povo atacado pela peste; esse fato exterior acontece devido à violação de uma lei moral: o assassinato do rei Laio. Édipo ao reconhecer-se como o assassino, mesmo que não tenha agido conscientemente, mesmo que sua ação não estivesse em acordo com uma motivação particular (o que na modernidade poderia ser motivo de sua inocência), sacrifica-se em favor da preservação da sociedade e da lei moral divina que o domina. Em momento algum, ele duvida sobre a decisão de autopunição. Age ao reconhecer a verdade, no momento exato em que adquire certeza dos fatos. A reflexão, a dúvida, nesse instante já não tem cabimento.

No caso de “Hamlet”, os fatos também mostram um pai assassinado. O filho desde o início sabe da verdade, mas sua atitude é totalmente oposta. No momento em que tem certeza da veracidade dos acontecimentos, Hamlet não age imediatamente, para preservar o valor moral de um povo ou para manter um sentido de justiça. Pelo contrário, hesita todo o tempo. A história é, praticamente, a representação do desenvolvimento particular dessa angustiada dúvida que terminará se consumando em uma ação final. Se Hamlet tivesse acompanhado uma atitude trágico-antiga segundo o caminho de seu predecessor Édipo teria feito justiça de acordo com o princípio estabelecido pelo fantasma do pai. Teria matado o assassino, o tio entronizado no poder, aceitando sem reflexão ou hesitação as conseqüências deste fato. Obviamente, a história, nesse caso, teria sido finalizada logo no início.

II 1.6) O divino na tragédia

A temática utilizada na tragédia sempre esteve relacionada com “o divino”. Se na tragédia antiga o conceito do divino está estreitamente relacionado ao religioso, na modernidade este conceito está mais conectado ao entendimento do mundo individual do ser humano. Sob essa perspectiva, procura-se a essência divina da vontade e das ações humanas. Essa busca constitui o novo elemento moral a ser seguido. Hegel afirma que a moralidade, quando é observada em sua viva realidade (e não, simplesmente, como regra ou ditado social), quando é percebida como verdade abstrata, adquire uma condição divina. Vê-se, dessa maneira, o profundo idealismo que caracteriza a argumentação do autor alemão. O divino, na modernidade, já não está simbolizado por deuses, mas deve ser procurado agora na substância eterna e

profunda dos seres humanos, ou seja, no próprio homem. Na ação, as personagens procuram achar e desenvolver suas básicas essências.

II. 1.7) O surgimento da vida privada

As relações comuns e cotidianas da vida civil e privada, cenas de vida em família (as quais eram de difícil acesso na tragédia antiga) começam a ser motivo de representação. Esse é um costume fundamental tanto da tragédia quanto do drama moderno. As relações expressam-se de maneira mais individualizada, o que exige a exteriorização de cenas, atitudes e pequenos conflitos que têm a ver com o descobrimento da vida privada na representação. O particular e íntimo são, cada vez mais, expostos e manifestados. Enxergar o privado, e entender o particular do ser a partir disso, começa a ser um importante elemento na dramaturgia. É então, que aparecem idéias e interesses vivos a serem representados. O desvendamento das relações íntimas entre as personagens motiva a análise e a discussão sobre as particularidades do homem.

II.2) A comédia

Hegel salienta que a superioridade desse gênero revela-se quando o dramaturgo desenvolve uma obra com delicadeza e habilidade. Isso, consegue-se desenhando os caracteres de maneira precisa e coerente, elaborando um enredo pleno de situações atraentes e apresentando conflitos bem imaginados.

A condição das personagens cômicas é bastante particular. Em geral, esse tipo de caracteres só são engraçados para o receptor. As personagens na comédia realmente tomam seus objetivos com toda a seriedade da personagem trágica ou dramática. As personagens, na comédia perseguem os fins de suas ações com firmeza e verdade, caso as ações possuam esses atributos. Quando, ao final, percebem seus erros, ficam desenganadas ou confusas, mas nunca terão a capacidade de rir livremente delas mesmas tanto quanto os espectadores. Elas são objeto de riso, mas dificilmente estão conscientes dessa condição. Nesse sentido, o receptor é uma testemunha secreta dos acontecimentos da comédia, e por isso, tem liberdade de gargalhar frente às situações despreocupadamente. O público pode sorrir perante as contradições, ou ocultar enganos.

Na tragédia, vê-se que os princípios da ética geral e substancial vence individualidades que a compõem, em busca de harmonia. Na comédia, pelo contrário, é a personalidade, na infinita segurança de sua subjetividade e de suas particularidades, que conserva seu predomínio perante as forças de uma sociedade. Se na tragédia as personagens destrõem-se na busca de satisfação de sua vontade, na comédia apresentam o triunfo da personalidade apoiada nela mesma e com ampla segurança na sua individualidade. É por isso que na comédia é possível rir das personagens até em seu fracasso, em seu inútil esforço por atingir um objetivo particular.

Mesmo resgatando e valorizando os modelos deixados por Aristóteles (na Antigüidade) e Molière (na Modernidade), mais uma vez Hegel recorre a obra de William Shakespeare como o melhor modelo indicado a ser seguido. Segundo Hegel, também na comédia o autor inglês consegue ser o melhor representante do gênero. No que diz respeito ao aspecto burlesco, suas personagens não deixam de ter uma precisa complexidade humana; em suas obras os conflitos não se caracterizam pela superficialidade. Aliás, as ações dramáticas são reais e criativas.

II.2.1) Entre o cômico e o risível

Nem toda ação é cômica simplesmente por ser banal ou falsa. Nesse aspecto, Hegel discute o sentido da comédia, estabelecendo uma interessante diferença entre o simplesmente “risível” e o verdadeiramente “cômico”, conceitos usualmente confundidos.

O riso mostra uma atitude facilmente auto-complacente, segundo o autor. No risível, percebe-se uma atitude limitada, uma vez que a reação responde mecanicamente a algum estereotipado código burlesco. É uma reação que acontece com pouca reflexão. A piada fácil corre o risco de se tornar chocante quando a maldade, por exemplo, é coroada pelo êxito.

O cômico tem uma condição mais profunda, mais crítica em seu objetivo. Aqui o ser humano também mostra sua capacidade para satirizar tudo, para tornar burlescas as realidades mais terríveis. A comédia será sempre apenas outra maneira de lidar com a representação do real. Contudo, quando se trata do cômico, a atitude é subtilmente diferente. Os vícios do homem não têm realmente nada de engraçado, mas a comédia procura ressaltá-los com o objetivo de serem superados ou eliminados. Uma crítica não tem o porquê de ser séria; nada mais efetivo que salientar os defeitos

humanos e julgá-los mediante o sentido cômico das coisas. Segundo essa perspectiva, a “sátira” é um elemento de grande importância para atingir os efeitos esperados nesse gênero. Para Hegel, a sátira tem a capacidade de reproduzir com enérgicas cores o quadro do mundo real em oposição à virtude, desvendando esse universo de maneira, simultaneamente, crua e leve. A tolice, a extravagância, a inaptidão etc..., não são em si mesmas cômicas como valores humanos, mas podem gerar o riso.

Hegel encerra sua argumentação advertindo que o fenômeno cômico será sempre difícil de ser entendido e previsto. Para ele, o ser humano tem a caótica capacidade de rir de tudo e sem limites, sendo apto tanto para construir quanto para destruir todo valor.

En general, nada hay más opuesto que las cosas acerca de las cuales los hombres acostumbran a reír. Las bromas más insulsas y de peor gusto tienen este privilegio. Muchas veces se ríe uno también de las cosas más importantes y de las verdades más profundas...¹¹⁷

II. 2.2) A visão de Hegel frente à Comédia

Hegel afirma que, na comédia antiga, é a personalidade que gera a contradição dos fatos. Vê-se, que esse princípio é contrário e inadmissível na tragédia antiga. Nesse sentido, comédia e tragédia na Antigüidade eram opostos. Na comédia, a individualidade não tenta atingir a serenidade nem a harmonia da alma que se concilia com as forças divino-morais de uma sociedade. Os caracteres preferem se prejudicar a si mesmos na perseguição de seus interesses, ao invés de deixá-los. Mesmo assim, esses caracteres não perdem o seu bom humor.

Na análise hegeliana da comédia na Modernidade, percebe-se o profundo pessimismo do autor por esse gênero. Praticamente, apresenta a dramaturgia burlesca como o túmulo do procurado idealismo do ser. Segundo este autor alemão, a comédia leva aquela atitude de individualidade e emancipação do homem moderno a um outro

¹¹⁷ Idem, ibidem, p. 611-612.

extremo: este, em sua inesgotável e cega vontade por satisfazer seus objetivos particulares, termina separando o verdadeiro do real. Ou seja, neste estágio, o ser e a arte destrõem-se devido aos seus próprios e absurdos objetivos. Aqui a individualidade é levada até sua superficialidade mais insensata e inconsistente. É o estado de subjetividade totalmente encerrada que termina destruindo a si mesma. Para Hegel, a comédia já não consegue representar a manifestação do eterno e do divino na realidade. O verdadeiro termina sendo destruído perante interesses particulares liberados de toda lei; a expressão acomoda-se em alguma finalidade particular e subjetiva. A legitimidade de algum dogma dificilmente aparecerá nos caracteres e ações desse tipo de gênero. Na comédia recria-se um mundo onde o homem, como pessoa livre, é perfeitamente dono de si, de seus pensamentos e do que constitui sua atividade dramática. Mas esse mundo não se sustenta por muito tempo; aniquila-se ao carecer de uma base sólida e coerente.

Hegel faz um paralelo analítico, comparando as personagens da comédia com a sociedade burguesa democrática: “burgueses egoístas, barulhentos, frívolos, que se destrõem em sua própria estupidez”. O autor crítica, dessa maneira, não só a comédia, mas também a própria sociedade burguesa, na qual não depositava tantas esperanças como os autores anteriores.

II. 2.3) Sobre a estrutura dramática na Comédia

Hegel comenta e analisa três importantes elementos que auxiliam a entender a elaboração da comédia: o enredo, o conflito e o desfecho.

Sobre o “enredo”, Hegel salienta que a complicação dos fatos na comédia não precisa de uma condensação tão sólida quanto na tragédia. Seus conflitos podem ser mais leves e diversificados.

No “conflito” de uma comédia, geralmente, apresenta-se uma personagem que tenta atingir seus objetivos enganando os outros. O enredo centra-se na paródia desse fingimento. Nos típicos enredos, nas fábulas das comédias da época, Hegel destaca as três principais formas de colisão, as quais apresentam-se a seguir:

a) primeiro, quando a personagem procura atingir um objetivo banal de uma maneira séria e profunda. Uma típica situação cômica é aquela em que a personagem persegue com gravidade absoluta um objetivo vazio e superficial sem percebê-lo. Essa finalidade entra em contradição rapidamente, já que não é possível de ser realizada. A

“avareza”, por exemplo, aquela vontade de obter dinheiro pelo dinheiro em si mesmo, gera um objetivo fútil; baseia-se na abstração da riqueza como fim supremo. Priva-se de outras satisfações em sua tentativa de atingir um frívolo objetivo. Geralmente, a personagem, mesmo não conseguindo seu propósito, pois aquilo que procura carece de valor, não perece e ergue-se de sua queda com serenidade e bom humor.

b) em segundo, quando uma personagem procura atingir um objetivo elevado, mas de forma banal. De maneira oposta ao caso anterior, existe um tipo de conflito cômico em que a personagem persegue um objetivo importante e valioso, mas, ou não é a pessoa certa para isso, ou o modo de tentar atingir a finalidade é inadequada ou contraditória. Nesse caso, o valor fundamental cede espaço ao valor superficial ou aparente.

c) terceiro, quando os conflitos são gerados devido a um acontecimento exterior. Um terceiro tipo de conflito é aquele em que, independentemente da atitude e dos objetivos das personagens, um determinado fato ou acidente faz nascer situações e complicações em que, inevitavelmente, os caracteres estarão comicamente envolvidos.

No que se refere ao “desfecho”, Hegel percebe que nos conflitos cômicos, a ação burlesca exige um final mais urgente do que na ação trágica. Geralmente, é nesse momento da fábula que se manifesta a contradição entre o verdadeiro e a realização do individual do ser. No desfecho não se deve destruir nem os valores essenciais, nem os valores subjetivos. Quando a ação for concluída, a comédia precisa mostrar que na realidade, nem a tolice, nem a sem-razão, nem as falsas relações duram de uma maneira indefinida ou têm uma vitória. Mesmo assim, Hegel salienta como o aspecto subjetivo é marcante na comédia. As personalidades fortes e sólidas, em sua independência, sobrepõem-se às coisas e aos acontecimentos. A subjetividade do cômico levanta-se como a dona do que a realidade parece ser, como a primeira e principal manifestação dessa existência. A presença essencial do real oculta-se perante sua presença.

II.3) O Drama

Esse terceiro tipo de poesia dramática situa-se no ponto intermediário entre a comédia e a tragédia.

O drama, como gênero, é o resultado próprio da evolução dramatúrgica na modernidade. Nele, as diferenças entre tragédia e comédia desaparecem, ambas as formas dramáticas conciliam-se, complementam-se formando um todo novo.

Na Antigüidade já se manifestava essa tendência, tanto na comédia satírica quanto na trágicomédia (Na peça *O Anfitrião* de Plauto, por exemplo).

No drama, o trágico e o cômico estão em junção. O princípio da personalidade (fortemente desenvolvido na comédia) revela-se como o elemento predominante, deixando em um plano secundário os elementos essenciais que constituem o fundo das potências morais (o que se desenvolve fortemente na tragédia). O drama é gerado pela profunda combinação entre o trágico e o cômico, formando esses gêneros um todo novo. Mas essa mistura não funciona, simplesmente, juntando os elementos de um gênero de um lado e de outro. A maneira de combinar ambas as formas dramáticas consiste, principalmente, em suavizar os aspectos e elementos marcantes de cada forma poética. A personagem, mantendo a subjetividade no drama, não age com a maldade cômica; pelo contrário, penetra na seriedade das sólidas relações com os outros, mantendo a firmeza de seu caráter. Ou seja, as personagens no drama procedem com honestidade e gravidade, mas tentam abrandar e mitigar a força trágica do conflito até chegar a uma conciliação entre os interesses e os objetivos dos caracteres. É segundo essa idéia que se elabora a concepção de ação dramática, o conflito e o desfecho no drama moderno.

II.3.1) O conflito no drama

Existe um princípio essencial que caracteriza o drama: uma existência humana cheia de harmonia consegue realizar-se pela sua própria atividade, sobrepondo-se às oposições e conflitos. No drama, a personagem não tem uma luta tão acirrada entre sua individualidade e as estruturas morais. Os caracteres conquistam uma maior capacidade de conciliação entre as forças subjetivas e as forças ético-sociais, conseguindo aproximar-se de uma harmonia (menos trágica) entre ambas as partes.¹¹⁸

¹¹⁸ Segundo Hegel, “Ifigênia” de Goethe é um bom exemplo.

O drama, enquanto gênero, tem limites mais imprecisos do que os dois anteriores. Cabe o risco de perder a conotação dramática para tornar-se uma simples e descritiva apresentação de ações com pouco sentido, ou de fraco interesse.

Neste gênero, os conflitos não oferecem desde o começo uma violenta fustigação trágica, já que o jogo de oposições nas ações, geralmente, tentam chegar a um estado de paz. Essa condição gera dois tipos de resultados. Em primeiro lugar, o poeta concentra o interesse da representação sobre o aspecto interior das personagens; o desenvolvimento das situações começa a tornar-se um simples meio para a pintura dos caracteres. Em segundo lugar, e de maneira oposta a anterior, o poeta começa a dar importância preponderante ao desenvolvimento do lado exterior das situações e dos costumes da época.

Segundo Hegel, as concessões desse tipo de gênero são perigosas já que produzem um afrouxamento da dramaticidade. Às vezes o poeta só se limita a chamar a atenção com fatos surpreendentes. O autor salienta como muitas obras da modernidade da época têm aparecido aspirando pouco à representação da verdadeira poesia, preocupando-se mais com o simples efeito teatral. Os poetas esquecem que a representação da emoção e do essencialmente humano é fundamental para a criação dramática. Questiona-se aquele teatro de distração momentânea e de efeito superficial e sem objetivo, cuja única finalidade é atingir o receptor poupando qualquer possível discussão moral.

II. 3.2) O desfecho no drama

O drama burguês, segundo a concepção hegeliana, como ponto médio entre tragédia e comédia, caracteriza-se por chegar a um desfecho pouco trágico e mesmo feliz. Procura-se um final equilibrado em que o triunfo da moral é muito celebrado. A virtude e o dever atingem a vitória, e o vício é castigado ou conduzido ao arrependimento.

O desfecho do drama burguês, geralmente, procura aquela conciliação em que o resultado ético leva às situações em bons termos.

Nas temáticas usualmente utilizadas, ampliam-se cenas comovedoras sobre a vida burguesa e de família. Aparecem situações típicas como os interesses de dinheiro e fortuna, amores infelizes.

Em geral, a dramaturgia aproxima-se de situações comuns do cotidiano, mas em que sempre a virtude ou o dever atinge a vitória. Tudo parece girar em torno da consciência moral, sobre as boas ou más qualidades do coração. Frente a essas resoluções, outro tipo de determinações de caráter particular ou subjetivo conseguem pouca consistência no espaço dramático.

Para Hegel, o desfecho no drama burguês não tenta atingir conclusões que possam desvendar a verdade ou esclarecer os conceitos de bem e de mal. Sua finalidade principal encaminha-se, geralmente, ao perdão ou à promessa de maior prudência. É interessante, e sobretudo importante, a maneira como o autor alemão adverte sobre o perigo do discurso do drama, de cair em uma moralidade fácil ou superficial. Mas sua análise não parece compartilhar da idéia de uma renovação ética. O drama, para ele, só mostra o enfraquecimento de valores que ainda conseguem manter sua rigidez em um gênero como a tragédia.

Mesmo assim, Hegel consegue analisar eficientemente a maneira como as concepções ético-sociais transformam-se na época. O desenvolvimento filosófico fortaleceu o poder da razão do homem e da individualidade do ser frente ao mundo, especialmente, perante as forças religiosas. Certamente, a discussão sobre o que é socialmente certo e subjetivo amplia-se, adquire contornos mais definidos e de maior complexidade; gera-se uma moral que terá que se adaptar às novas exigências humanas.

III) A ação e o conflito

A fundamental contribuição de Aristóteles foi mostrar que o pilar sustentador da expressão dramática é “a ação”. Hegel, assim como outros autores, retoma o conceito aristotélico, conseguindo redimensioná-lo de maneira transcendente.

Se o eixo da dramaticidade sustenta-se na ação, por sua vez, a ação sustenta-se na idéia de “conflito”. Essa simples análise foi de primordial importância para a discussão teórico-literária. O conceito de ação nunca mais foi o mesmo depois da análise hegeliana sobre o conceito do conflito. Mesmo que ambos os elementos estejam unidos, mostra-se a análise do autor sobre cada uma dessas idéias.

III.1) A Ação

A ação é a atividade feita por um homem para atingir um fim determinado e que terá um dado resultado. Só uma pessoa tem a capacidade de planejar e desejar um objetivo; só o indivíduo, com sua própria e particular decisão, tem a capacidade de movimentar um determinado acontecimento. Considera-se ação a energia do ser ativada na procura de um objetivo. Existe uma diferença entre um “simples fato ocorrido” e uma ação determinada. O simples fato tem uma conotação unicamente exterior à ação humana; dificilmente, poder-se-ia procurar aqui a execução de um desígnio particular. Por exemplo, uma personagem, independentemente do objetivo almejado, é acometida por um raio que a mata. Neste caso, temos um acontecimento exterior, já que a personagem é simplesmente afetada por esse fato. Mas se um homem decide conquistar uma cidade inimiga, tem-se aí um objetivo, que gerará outras ações com seus correspondentes conflitos e conseqüências. Percebe-se então, que a ação é a conseqüência do desenvolvimento de pensamentos e intenções de uma personagem tentando realizar seus objetivos. Há um investimento de toda sua existência na perseguição de desígnios, mas também deverá responder às conseqüências de suas decisões. O herói dramático colhe os frutos de seus próprios atos.

Hegel, continuando com a análise desenvolvida até então por diferentes autores, mostra que a ação desenvolve-se pela pulsão, em potência, de uma vontade. Mas o autor salienta que a vontade que interessa à representação é aquela que tem consciência de seus objetivos. A ação dramática é correspondente àquela personagem que procura a realização dos seus fins com total consciência de seu desejo. Sendo uma pessoa moral e independente, é responsável por sua liberdade. Porém, deve tomar conta dos atos que pratica. As ações realizadas pelos caracteres, depois de efetivadas e concretizadas em uma realidade, tornam-se irreversíveis. Portanto, salienta Hegel, na ação da modernidade, as personagens tem que assumir as conseqüências de seus atos ou decisões.

Após o desenvolvimento dessa argumentação, Hegel deixa um importante esclarecimento: a unidade de ação não está determinada pela personagem. O herói, por si mesmo, não é, necessariamente, o centro do poema só porque, partindo de suas decisões, nascem os fatos mais diversos. Podem aparecer muitos acontecimentos em relação um protagonista, mas isso não significa, de maneira absoluta, que estes fatos

possam ter uma relação ou ligação entre eles. A unidade da ação está determinada por outros motivos. Na poesia dramática o que é fundamental é a ação e não a simples exposição de uma individualidade.

Em sua análise, Hegel mostra como a ação é o movimento do drama produzido pela vontade de caracteres livres, conscientes de seus atos. Essas personagens, conhecedoras dos objetivos que tentam atingir, estão dentro de um contexto em que movimentam-se outras vontades com suas respectivas finalidades. Nesse ambiente surgem alianças ou oposições entre eles. É dessas oposições que nascem os conflitos que chegarão a uma “síntese” ou resolução final. Do resultado dos pequenos conflitos¹¹⁹, geram-se novas “teses” que serão confrontadas e discutidas até chegar a um novo equilíbrio. As ações vão seguindo essa dinâmica até chegarem ao resultado final do drama, no qual o conflito principal do enredo será resolvido.

Em sua análise, e em estreita relação com o idealismo teológico de sua filosofia, Hegel amplia a visão dada do conceito de ação. Segundo ele, a procura do ser humano pelo divino e pelo verdadeiro é a parte essencial da ação dramática. Mediante a busca de seus objetivos, o homem realmente procura descobrir a substância íntima e fundamental de sua natureza. Mas o desenvolvimento dos acontecimentos, ou a resolução das complicações, não podem depender unicamente de um conjunto de personagens lutando entre si; depende também de um princípio divino e de um poder geral e superior que as domina.

No que se refere especificamente à poesia dramática, vê-se que a construção de sua ação é mais simples do que na epopéia. Aqui, a ação apoia-se na livre determinação de um caráter. Ela não tem a necessidade de representar um mundo cultural (nacional) por inteiro. A ação dramática limita-se a um pequeno número de circunstâncias determinadas, pelas quais as personagens encaminham-se diretamente ao objetivo que pretendem atingir.

III.1.1) A unidade da ação

Frente às outras duas unidades dramáticas - tempo e espaço-, a ação é a única que mantém sua essência invariável.

¹¹⁹ Esses conflitos estão inseridos na estrutura do maior conflito, eixo da ação principal da história.

Hegel explica como funciona a unidade da ação, ou seja, sempre deve ter um “fim determinado” que a movimenta. Em suas ações, os homens perseguem, desde sempre, a realização de um fim em meio as circunstâncias e relações particulares.

Na ação dramática, a personagem enfrenta obstáculos levantados por outras personagens. Encontra no seu caminho objetivos opostos aos seus que estão igualmente tentando atingir sua realização. Essa oposição gera o elemento fundamental da ação dramática: o conflito.

A ação dramática gira em torno de conflitos, procurando um ponto de equilíbrio, uma resolução para suas oposições. Assim, a unidade da ação tem a ver com o movimento geral das ações e de seus conflitos, os quais estarão em função do objetivo que os gera. Em outras palavras, a coesão da fábula depende da conservação do objetivo que mantém as ações em animação. Se Aristóteles determinou que a unidade de ação consistia em um “começo, meio e fim”, Hegel retoma esse mesmo conceito ultrapassando-o. O conceito aristotélico sobre o encadeamento das ações tornou-se insuficiente na discussão teórico-dramática da modernidade, mas só foi a partir de Hegel que consegue um verdadeiro aprofundamento sobre essa noção. O autor alemão argumenta que a ação unitária é mais do que uma simples atividade com começo, meio e fim. Cada uma dessas partes corresponde a uma dinâmica interna, a uma fase específica da ação. Estas partes ou momentos são os seguintes:

- O começo é o momento no qual a ação apresenta ou manifesta o objetivo que tentará realizar¹²⁰;
- o meio é o momento em que os conflitos, depois de terem sido apresentados, entram em um processo (dialético) de luta em que as forças em colisão procuram sua resolução;
- o fim é o momento em que os conflitos das ações chegam a uma determinação, a uma resolução. É então que o desfecho é apresentado.

Dessas três fases que compõem o desenvolvimento da ação, Hegel salienta que o primeiro é um dos mais delicados. O começo é um instante essencialmente importante. O início parece sempre difícil de ser determinado. Hegel aconselha ao

¹²⁰ Nesse momento, possivelmente, já se expõe o conflito. Ou seja, às vezes o conflito é apresentado no início e imediatamente após o objetivo. Alguns preferem esperar um pouco mais, antes de manifestar as oposições em colisão, deixando o conflito se revelar na segunda parte, a etapa correspondente ao meio da fábula.

dramaturgo definir, de forma esclarecida, o conflito que gerará o posterior desenvolvimento da ação, mesmo antes deste explodir. Uma vez apresentado o objetivo, as forças devem ter um processo de formação antes de entrarem em colisão. Todo esse momento corresponde ao primeiro momento da história. Quando o conflito irromper, os acontecimentos não param de se desenvolverem, os interesses em jogo não deixarão de manter uma ativa dinâmica até a resolução final.

III.1.2) O objetivo e o subjetivo da ação

Diz-se que a ação dramática objetiva-se quando se apresenta externamente, expondo-se por meio de fatos. Essa parte objetiva vem a ser o aspecto épico da ação dramática.

Vista de outra perspectiva, a ação tem um lado subjetivo e particular, manifestando-se mediante sentimentos, por uma estrutura moral e por incertezas da alma que a personagem carrega. Essa parte subjetiva corresponde ao aspecto lírico da ação dramática.

Ambos os elementos constituem as duas faces da ação dramática. Cada aspecto complementa-se de maneira necessária com o outro. No entanto, o lado subjetivo, cheio de experiências particulares e paixões individuais, não consegue sair daquele mundo interior para concretizar-se em fatos externos; a ação nunca sairá daquele estado potencial. Vendo o mesmo argumento, agora sob uma perspectiva contrária, Hegel salienta que as ações externas e os acontecimentos objetivos, devem corresponder ou serem motivados pela necessidade interior de uma personagem. O drama, porém, deve saber complementar, de maneira equilibrada, o aspecto subjetivo e objetivo da ação.

III.2) O conflito

Hegel expôs como a ação é o que fundamentalmente produz o efeito dramático. Mas o que gera a real eficácia desse efeito é a concentração da ação em cima de uma colisão de forças que constituem e dão forma ao nó da história. O desenvolvimento do conflito é o que determina a vitalidade, a força e a eficácia da ação apresentada.

O princípio do conflito não só é essencial à filosofia hegeliana, mas também é uma das principais contribuições feitas à teoria dramática. Uma ação gerada por uma vontade que almeja um objetivo enfrenta vontades opostas, com objetivos igualmente justificáveis e paixões similarmente intensas. Essa coesão de forças é o que produz o conflito.

III. 2.1) A progressão dramática

Esse conceito é um elemento de extrema importância para entender o funcionamento e a natureza do conflito.

O processo no qual se desenvolve o conflito precisa de uma movimentação particular. Essa dinâmica específica, o fluxo que adquire as forças em colisão, é nomeado de “progressão dramática”.

Renata Pallottini tem desenvolvido uma análise fundamental sobre diferentes conceitos hegelianos. Esta autora nos deixa uma sintética e esclarecedora explicação sobre essa noção:

(...) pode-se dizer que um conflito não pode ser estático, que deve crescer, intensificar-se, aumentar quantitativamente, para vir a resolver-se. É isso, em última análise, o que enseja a precipitação contínua, a progressão dramática já mencionada.¹²¹

Percebe-se que a progressão dramática tem a ver com aquele impulso contínuo, ascendente, que inevitavelmente se precipita ao final.

III.2.2) O desfecho: a crise do conflito

O desfecho é o momento em que as finalidades em oposição encontram o estado final de sua luta; as forças atingem uma última e inevitável determinação.

¹²¹ PALLOTTINI, Renata, *Introdução à Dramaturgia*, Ed. Ática, São Paulo, p.1988, p. 12.

Sabe-se que o conflito, depois de exposto, não deixa de encaminhar-se a sua resolução. Todavia, dependendo do conflito, essa resolução pode ser provisória ou definitiva. Assim como existem diferentes micro ações que estruturam a macro ação, ou a ação principal da fábula, também aparecem aqueles resultados parciais nas colisões (diga-se pequenos desfechos) que estruturam o conflito maior que gerará o desfecho principal. Esses pequenos desfechos, segundo o processo dialético da ação e do conflito em Hegel, produzem novos interesses em oposição, porém novos conflitos. No entanto, o conflito maior, ligado ao objetivo principal da ação da obra, encontra seu desfecho definitivo no final da fábula na obra.

O desfecho é melhor entendido pelo conceito de “crise”. É aliás, o elemento fundamental do conflito. A crise é o ponto máximo atingido pela colisão das forças. O conflito, em sua essência dramática, deve atingir esse estado de crise, ou seja, deve ter um fluxo cada vez mais enérgico, um processo crescente, uma progressão dramática. O drama está composto de numerosas crises que vinculam-se ao conflito principal que as enlaça. Quando na ação, o conflito principal chega a sua intensidade máxima, atinge-se uma crise definitiva também chamada de “clímax”. O clímax é o ponto culminante em que chega o conflito de toda uma peça, é o que traz consigo a resolução ou desfecho da obra. A análise feita por Renata Pallottini desenvolve perfeitamente essa idéia:

Desde que o conflito é o caráter essencial do drama, e deve ser levado até o ponto de crise (isto é, deve crescer, deve aumentar, deve sofrer um movimento), e desde que existem no drama várias crises - que seriam mudanças de equilíbrio - uma peça é uma série de mudanças de equilíbrio entre forças conflitantes, e o seu clímax seria a maior mudança de equilíbrio possível nas condições

dadas (peripécia? E por que não?).¹²²

IV) Sobre a Estrutura do Drama

Nesta parte, apresenta-se uma sintética descrição de como diferentes elementos, analisados por Hegel, relacionam-se com a elaboração estrutural do drama na modernidade.

IV.1) Unidades de Espaço e Tempo

A lei, proveniente do Classicismo, que proibia a mudança de lugar (e, portanto, de espaço) não se sustentou, inclusive, antes da *Estética* de Hegel. Já o autor alemão mostra, em sua análise, o absurdo do exame francês no que tange a *Poética* de Aristóteles. Nem o estagirita estabeleceu tão rigidamente a unidade de lugar, nem os próprios poetas antigos seguiram estritamente essa regra.

A poesia moderna, caracterizada pelo espírito romântico, exige uma liberdade e variedade criativa em sua expressividade dramática. Os dramaturgos defendem sua emancipação frente às unidades de tempo e lugar.

Mas em sua análise, Hegel não admite a atitude oposta, ou seja, não estabelece nem como regra nem como recomendação a variedade de espaços ou tempos em uma estrutura dramática. O autor sublinha que o dramaturgo, no momento de utilizar ambos os elementos, deve se preocupar, prioritariamente, com as necessidades exigidas pela ação. Partindo desse pressuposto, Hegel aconselha “simplicidade” na criação. Se a ação dramática precisa de concentração, limitada a um número de objetivos específicos e importantes, provavelmente, não fará numerosas mudanças de tempo ou lugar. Em outras palavras, deve permanecer no mesmo ambiente, sem ser uma regra, sendo apenas uma efetiva escolha que leve à concentração e “simplicidade” dramática.

A simplicidade poética-cênica também pode ser expressa em sua manifestação exterior. O espetáculo dramático deve cuidar para não exigir muito da realidade representada e da capacidade imaginativa do público, buscando, desse modo, não colocar em perigo sua verossimilhança.

¹²² Idem, *ibidem*, p. 36-37.

Com a unidade de tempo aplica-se a mesma análise que a unidade de lugar. Toda poesia dramática precisa manter o sentido artístico de simplicidade harmônica. Se a ação fosse construída de maneira básica e elementar no enredo, o melhor seria reduzir e concentrar o tempo até o desfecho. Mas se, pelo rico desempenho de ações e caracteres diferentes, fossem precisas situações diversas e separadas, a unidade de tempo teria que se adaptar às necessidades do enredo correspondente. Nesse caso, a fábula exige variações de tempo que ajudam a sublinhar o desenvolvimento tanto da ação quanto das personagens.

Em resumo, a única avaliação que define a unidade de lugar e tempo é que essas possam se adequar às necessidades reais da ação central. Só como forma de recomendação, Hegel aconselha usar ambos os elementos da forma mais simples possível.

IV.2) O Estilo

Assim como o drama contém os princípios líricos e épicos, o seu estilo também é a expressão da mistura de ambos os elementos em sua estrutura de composição. A conjugação do lírico e do épico na estrutura do estilo dramático é complexa; mesmo assim, Hegel esclarece a maneira como ambos componentes são utilizados e aproveitados para esse tipo de poesia.

A parte lírica do drama, especialmente a moderna, manifesta-se quando a personagem envolvida em seus próprios sentimentos, resoluções e atos, apresenta um particular estado de concentração interior por meio de seus discursos. Mas para que a personagem consiga ser dramática, não pode se manter somente expressando suas condições internas; precisa manter contato com as exigências da ação exterior, agindo ou reagindo de alguma maneira. É então, que se manifesta a parte épica do drama. Ou seja, a personagem equilibra a expressão e a discussão de seu estado espiritual com execuções concretas que desenvolvem um enredo. Não fica presa em sua subjetividade, permanecendo ligada aos movimentos da ação que sustentam a história. O componente lírico e épico complementam-se, constantemente, na estrutura dramática.

O elemento épico também se manifesta na estrutura poético-cênica, quando diversos acontecimentos exteriores aparecem narrados mediante o diálogo ou o discurso das personagens. Esses acontecimentos podem ser relatos, fatos passados,

descrição de guerras, etc...; tais elementos devem aparecer sempre segundo a necessidade da ação principal.

Frente ao estilo, preponderantemente, “declamatório” usado na linguagem das peças criadas até então, começa a aparecer a busca por um modo de expressão mais natural (diga-se também coloquial). Para Schiller ou Goethe, sobretudo na juventude de suas criações, era absurdo e inverossímil que existissem homens falando segundo o estilo recitativo das personagens gregas. Agora, é necessário procurar na linguagem comum e de uso acessível a forma para elaborar o discurso dramático. Hegel adverte que essa perspectiva pode gerar novos tipos de perigos: cair na banalidade da linguagem e na superficialidade da expressão; as falas tornam-se monótonas e anti-criativas. A linguagem das pessoas com escassa educação poderia ser prosaica e limitada. Nesse caso, o código lingüístico poderia esgotar-se facilmente e, inclusive, o conteúdo poderia dar mostras de pobre elaboração.

Os questionamentos de Hegel são válidos. Mesmo assim, a naturalização do estilo da linguagem e sua aproximação à fala comum será um caminho que, posteriormente, intensifica-se cada vez mais. Procura-se expressar conceitos vitais, o essencial, por meio de termos usuais e pouco estilizados. Mas Hegel defende a criação do verso no drama. O autor dá um lugar de importância à versificação. Essa utilização de estilo, com suas vantagens e defeitos, ainda consegue ter uma influência decisiva na poesia dramática em comparação à épica ou lírica por um importante motivo: a cênica recitação do texto. As ações, os caracteres e seus sentimentos apresentam-se de maneira viva. Na representação cênica, a musicalidade da palavra e a construção do discurso é um elemento muito importante. A construção formal da linguagem é um valioso fator para a eficiente elaboração do discurso na poesia dramática.

IV.3) A divisão da peça

Toda obra de teatro costuma ser dividida em “atos” que, por sua vez, são divididas em “cenas”. As principais partes do poema dramático são os atos, que são momentos amplos e importantes nos quais estão divididas a estrutura da peça. Essas partes têm o mesmo processo definido por Aristóteles para estabelecer o “começo-meio-fim” da ação geral. As partes da obra cênica, geralmente, são divididas em três atos semelhantes.

- Primeiro Ato: a exposição. Apresentam-se os objetivos principais e as origens

do conflito.

- Segundo Ato: o desenvolvimento. Desenvolve-se a luta dos objetivos, interesses e paixões em conflito.
- Terceiro Ato: o fechamento. As oposições chegam ao seu grau mais alto e desenredam-se de maneira necessária.

Hegel esclarece que essa divisão foi utilizada de maneira diferente, dependendo da cultura. Por exemplo, os espanhóis seguem a separação da peça nesses três atos. Já os ingleses, franceses e alemães costumam desmembrar o conjunto da história em cinco atos. Neste caso, a exposição corresponde ao primeiro ato, o desenvolvimento do conflito nos três atos seguintes e, finalmente, no quinto ato tem-se o fechamento em que as colisões chegam a uma resolução.

IV.4) Formas do discurso

O discurso, na poesia dramática, é estruturado por meio de duas formas básicas: o diálogo ou o monólogo.

“O diálogo” é a forma básica e dramática do discurso. Por meio do colóquio dramático há uma movimentação da ação. É com a troca de idéias que as personagens expressam seus sentimentos, seus objetivos; entram em relação ou em luta umas com as outras. O diálogo é um dos pilares fundamentais com o qual constrói-se a expressão da ação e do conflito.

“O monólogo” é um momento de alto lirismo na elaboração do discurso das personagens. Aqui, o sentimento interior individual expressa-se pelo solilóquio, elemento de primordial importância para aqueles momentos em que os caracteres recolhem-se neles mesmos, abstraindo-se os acontecimentos exteriores. Neste caso, a personagem percebe sua íntima situação, olha suas lutas interiores ou resume em uma súbita decisão resoluções amadurecidas por longo tempo.

IV.5) A extensão da estrutura

A poesia dramática tem uma extensão intermediária entre a vastidão épica e a concentração lírica. Ou seja, é mais ampla que a lírica e mais restrita que a épica.

Se o drama não tem a extensão da epopéia, é porque não tem a capacidade de representar com a mesma amplitude o estado geral do mundo, de uma cultura. O conflito que sustenta o fundo de sua ação dramática é mais simples e restrito.

De outro lado, a poesia dramática não se limita à concentração da expressão lírica. Não se contenta em mostrar os sentimentos e idéias de uma só individualidade em um único momento. O drama representa o mundo interior da alma em ação, portanto, em diferentes e variáveis circunstâncias. A individualidade de uma personagem apresenta sentimentos e razoamentos diferentes de acordo com as constantes mudanças de situações em que se encontram. Aliás, a personagem compartilha seu lugar junto a outras individualidades que também se apresentam em diferentes estados com processos e variações próprios.

Vê-se, dessa maneira, como o mundo representado no drama não tem nem a total multiplicidade épica, nem a exclusiva individualidade lírica. Essa característica reflete-se na extensão da ação. A poesia dramática precisa encontrar seu ponto de equilíbrio.

V) A Personagem na Modernidade

Viu-se como os heróis da tragédia antiga, mesmo seguindo objetivos próprios, enfrentam-se com um bloco moral que os supera e ao qual devem se submeter ou adaptarem-se para benefício próprio e da sociedade que os rodeia. Por exemplo, “Édipo” é um homem que tenta desvendar o mistério de um crime. Isso é necessário já que os deuses castigarão o seu povo até que a justiça seja feita. Quando Édipo se descobre como criminoso, auto-sacrifica-se, mesmo sabendo que não cometeu o crime intencionalmente. Mas para a cultura grega é indiferente se a personagem tomou conscientemente ou não a decisão de agir. Édipo deve ser punido pelo assassinato de seu pai e pelo incesto, mesmo que ele nunca tenha agido premeditadamente ou por vontade própria. A visão de culpa ou inocência, nesse caso, não tem o sentido moderno. Para a Antigüidade não é importante se a personagem agiu com ou sem intenção; o que se necessita para o castigo é que a pessoa seja o autor dos fatos. Nesse caso, a personagem demonstra sua qualidade, ao imolar-se pela preservação da moral da cultura.

Na Modernidade, esse modelo não funciona mais. A cultura desenvolveu a valorização da individualidade do homem frente ao mundo ético que o rodeia. A personagem moderna, de maneira absolutamente diferente ao antigo herói trágico, enfrenta conflitos que dependem de seu caráter e de suas próprias decisões. Ele somente é responsável pelos atos realizados sob sua intencionalidade. Na tragédia

moderna o conflito interno toma uma força muito maior. A colisão não é produzida só por fatos exteriores, mas também gerada por conflitos das personagens. O herói trágico moderno não age necessariamente para defender uma regra moral na sociedade, agindo simplesmente para conseguir seus objetivos. Ele desenvolve essa procura em concordância com as particularidades de sua personalidade. Ele “é o que é” e expressa isso em suas ações até as últimas conseqüências. Vê-se assim, a visão fortemente individualista que tinge a perspectiva analítica do autor.

Hamlet e seus conflitos internos são a representação mais próxima do que distingue as personagens na modernidade em Hegel; suas dúvidas e indecisões perante a ação são típicas dos caracteres dramáticos dessa época.

Hegel, em sua análise, enfatiza a questão da liberdade de escolha da personagem. Os caracteres tomam decisões para agir, é isso o que determina as ações e seus conflitos. Os conflitos desenvolvem-se, agora, pela maneira como as personagens lidam com essa liberdade. Na tragédia moderna, o herói já não representa uma única posição ética, como na Antigüidade. Nessa época, o herói encontra-se frente a um vasto âmbito de relações e situações com um determinado grau de conflito, em que as possibilidades de ação são múltiplas. Suas ações serão produto de suas escolhas, porém terão que se responsabilizar por suas conseqüências. Hegel salienta como a personagem da modernidade caracteriza-se por ser uma pessoa moral no sentido de ser um ser pensante e consciente de suas ações; é um ser que além de carregar um simples desejo, manifesta uma vontade ciente.

O autor critica a maneira como determinados contextos culturais têm desenvolvido as personagens em sua dramaturgia. Hegel discute o modo como foram apresentadas as figuras trágicas nas obras dos italianos e dos franceses. Geralmente, as personagens expressam seus objetivos com um grande aparato declamatório; desenvolvem-se por meio de uma forte e, às vezes, até forçosa arte retórica. Nesse caso, a forma como o discurso das personagens apresenta-se parece mais um defeito do que uma virtude. Neles a moralidade da sociedade, os deveres e direitos, sobrepõem-se deixando pouco espaço à particularização dos caracteres. Os ingleses, pelo contrário, são mestres na arte de representar personagens cuja complexidade é reconhecidamente humana. Obviamente, mais uma vez William Shakespeare se sobressai pela criação de personagens como Hamlet e sua vingança, Macbeth e sua ambição, ou Otelo e seus ciúmes. A personalidade marcante desses heróis não impede a apresentação de uma variedade de nuances que lhes dão uma efetiva complexidade.

Pero, por otra parte, Shakespeare nos muestra, en oposición con estos caracteres débiles e interiormente divididos, los más bellos ejemplos de figuras firmes y consecuentes, que, precisamente por esta inquebrantable resolución en sus designios y en sus actos, acarrear su propia ruina. Sus fines no son siempre legítimos; pero se realizan por la fuerza de su individualidad. Ya se dejen comprometer en sus acciones por las circunstancias exteriores, ya se precipiten ciegamente en una empresa, permanecen inquebrantables en su voluntad. Cuando ya lo que hacen lo hacen por necesidad, parecen todavía obrar espontáneamente para mantener su voluntad contra los demás y no desmentirse.¹²³

As personagens de Shakespeare não são absorvidas pelas limitações de suas idéias. Eles conseguem ser caracteres reais, individuais e vivos; conseguem uma elevação e energia surpreendente, transmitem uma sensibilidade profunda. Hegel acredita que essa aliança entre vitalidade e grandeza interior não foi atingida por nenhum poeta dramático moderno.

¹²³ HEGEL, G. W. Friedrich, *Estética*, Tomo II, Editorial “El Ateneo”, Buenos Aires, Argentina, p. 656.

V.1) A personagem na Poesia Dramática

Na poesia épica, a personagem tem a capacidade de descrever e apresentar a complexidade humana de maneira mais ampla. Na epopéia, o herói resume perfeitamente aquele “caráter nacional” que se pretende representar. Já as personagens da poesia dramática não conseguem se apresentar de maneira tão abrangente; dificilmente, concentram neles a representação de todo um povo. Na expressão dramática, os caracteres mostram-se de uma maneira mais individual, expondo o particular do ser humano. Na elaboração de um enredo dramático, o herói principal não conseguiria oferecer um conjunto de qualidades gerais tão amplo, e com caráter nacional, como acontece na epopéia. Na poesia dramática o ponto essencial está em apresentar as personagens, soltando sua energia na perseguição de um objetivo particular, e revelando a sua personalidade por meio de seus atos e conseqüências. As individualidades das personagens no drama precisam de uma unidade e simplicidade maior que na poesia épica.

A multiplicidade de personagens é menos favorável para a expressão dramática. Uma grande diversidade de caracteres distribuídos em cena torna a obra sobrecarregada e supérflua. Já que o drama não representa a vida nacional em sua totalidade, não precisa oferecer um espetáculo tão variável. É preciso um limite e uma simplicidade para não desviar a atenção do objetivo principal que movimenta a ação. Um quadro excessivamente amplo só geraria uma distração inútil e vazia.

Hegel salienta que os objetivos fundamentais perseguidos pelos personagens dramáticos em suas ações devem representar as essências da natureza humana. É importante que os caracteres expressem paixões e ideais compreensíveis para o público, uma vez que o poeta desenvolve o seu trabalho com esse objetivo.

V.2) A unidade da personagem

Esse elemento pode ser entendido sob dois aspectos: a unidade da personagem na peça e sua estrutura de personalidade em geral.

A unidade da personagem na peça é avaliada pela maneira como encaminha-se aos seus objetivos na ação que desenvolve-se na história. A unidade do objetivo é um

elemento de importância que fundamenta a unidade da personagem na peça. Os caracteres não desviam a atenção das finalidades que se propõem atingir; eles estão em acordo com estes fins até o término da ação.

De outro lado, a personagem deve ser construída e apresentada com uma coerente unidade de personalidade. Nesse caso, a unidade apoia-se na singular “individualidade” do protagonista da ação. A personagem é um mundo cheio de características “individuais e particulares” que devem ser mantidas e respeitadas desde o começo até o fim das ações.

Essa unidade é o que confere a vitalidade especial aos caracteres que compõem a história. Hegel desenvolve essa argumentação em diferentes partes na *Estética*, quando analisa a poesia dramática.

*El personaje dramático, por el contrario, debe ser en sí propio perfectamente vivo, ser un todo completo, cuya manera de pensar y su carácter estén de acuerdo con su fin y sus acciones. Aquí, el solo número de los rasgos particulares no es lo principal, sino la individualidad que los penetra y los reduce a la unidad. Esta individualidad viva del personaje en el discurso, lo mismo que en la acción, es el solo y único recurso de donde ha de salir cada palabra particular, cada rasgo individual de sentimiento, de acción, de maneras, de actitud, etcétera. La simple reunión de diversas cualidades y de acciones, aún cuando alineadas en un mismo todo, no ofrece todavía en modo alguno un carácter vivo.*¹²⁴

V.3) A Autodeterminação da personagem moderna

As personagens do Romantismo estão frente a uma multiplicidade de relações e condições acidentais, diante de situações em que a ação tem possibilidades muito mais variáveis de desenvolvimento. Na Antiguidade, as alternativas eram muito mais restritas já que a moralidade cultural determinava caminhos a serem seguidos para os heróis que rompiam as regras. Na Modernidade, a personagem tem um leque maior de

¹²⁴ Idem, ibidem, p. 578.

reações possíveis quando diante do conflito e da ética estabelecida. Aliás, agora o conflito não depende da moral que impera e, sim do caráter das personagens. As ações e suas colisões aparecem, essencialmente, a partir de diferentes subjetividades que se contrapõem. As personagens desenvolvem suas ações com a intenção de permanecerem fiéis a si mesmas e não aos ditados morais da sociedade. No teatro moderno, não está na essência das personagens representar um valor ético. Se eles tomam uma causa justa ou em concordância com a moral estabelecida é porque o objetivo da personagem coincide com isso de maneira incidental. Mas essa concordância já não é um fim em si mesmo, muito menos uma regra artística dramaturgica. As personagens podem se deixar levar pela justiça ou pela moral, como pela injustiça e pelo crime, isto é, só circunstancialmente. As personagens, realmente, só seguem seus desejos e disposições particulares segundo as possibilidades das circunstâncias exteriores. A concordância entre a ética cultural estabelecida e os objetivos da personagem não é mais a base essencial do interesse dramático, nem a condição prioritária para atingir uma beleza e profundidade trágica ou dramática.

O primordial da personagem moderna é a afirmação de sua livre “auto-determinação”, a reafirmação de sua capacidade em decidir, eleger e tomar parte da realidade dos fatos.

V.4) Refletindo e duvidando

Os caracteres modernos podem seguir seus objetivos com firmeza ou indecisão; mas se distinguem por exporem e discutirem as fraquezas de suas hesitações, as dúvidas que nascem de suas reflexões. Eles têm desenvolvido a capacidade de refletir antes de agir. Analisam os motivos pelos quais sua vontade dirige-se a um objetivo. Esta faculdade, logicamente, tem se desenvolvido como consequência da individualização das ações das personagens; elas não só têm um leque muito maior de possibilidades de reação, como também são responsáveis pelas consequências de seus atos.

Hegel esclarece que esta é a característica preponderante nas personagens que representam o espírito do ser na Modernidade. Isso não quer dizer que esse tipo de caracteres não existisse na dramaturgia antiga. Mas é marcante a maneira como aparecem na tragédia moderna aquelas figuras hesitantes e não resolvidas. Nessa

dramaturgia, salienta Hegel, expõe-se a perplexidade da alma dividida entre interesses opostos que têm sua origem na escuridão das idéias e nas confusões espirituais; talvez, simplesmente, na fraqueza ou falta de amadurecimento do indivíduo. O certo é que a personagem moderna, geralmente, apresenta uma espécie de natureza dupla, não conseguindo atingir uma individualidade completa e firme.

Diante de sua própria análise, Hegel deixa um importante esclarecimento. Pode-se mostrar o estado de incerteza e contradição do ser humano, mas isso não quer dizer que esse estado deve ser tomado como objeto da representação. Pareceria que a moral pretendesse mostrar que nenhum caráter pode ser firme e seguro de si mesmo. De outro lado, os fins exclusivos das paixões e dos caracteres particulares nem sempre têm que obter sua completa satisfação. Na vida real, os seres encontram obstáculos para suas ações, deparam-se com a resistência ou de seres opostos, ou de suas próprias incertezas. Assim, as personagens são representações que expressam os limites e as fraquezas da natureza humana.

A análise hegeliana sobre a personagem mostra a maneira como se encarava, na época, a idéia de arte em relação à moral. Percebe-se uma forte influência da filosofia de Johann Fichte¹²⁵, para quem a virtude é só a expressão da luta do homem contra a natureza, com a finalidade de atingir o triunfo de sua liberdade. A arte reproduz esse embate, nos oferece o espetáculo dessa luta.

¹²⁵ Johann Gottlieb Fichte (1762-1814).

D) **“ESTUDOS SOBRE O TEATRO”**

de Bertolt Brecht (1898-1956).

"Numa época em que a ciência consegue, de tal forma, modificar a natureza, que o mundo já nos parece quase habitável, o homem não pode continuar a ser apresentado ao homem como uma vítima, como objeto passivo de um ambiente desconhecido, imutável".

Bertolt Brecht¹²⁶

¹²⁶BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre Teatro*, Trad. Fiana Pais Brandão, Ed. Nova Fronteira, R.J., 1978, p. 6.

Século XIX

Nesta parte apresenta-se de maneira sintética as principais manifestações dramáticas e as principais correntes ideológicas. Tanto o século XIX quanto o XX mostram uma ampla riqueza de acontecimentos artísticos importantes. Nesse caso, a delimitação da análise tem a finalidade de contextualizar o processo histórico que nos leva desde Hegel até Bertolt Brecht.

O século XIX é um momento essencial para a etapa Moderna. A perspectiva teórica deixada por Hegel influencia de maneira determinante a posterior teorização e criação artística. O Romantismo afirma-se como corrente literária, mas também gera as contradições que provocarão novas manifestações. Na segunda metade deste século, diferentes manifestações artísticas mostram que é necessário se preocupar pela sociedade da época, seguindo uma atitude de reforma, com um espírito de transformação mais enfático.

I) Romantismo

Movimento artístico que desenvolve-se desde o final do século XVIII até a primeira metade do século XIX. Surge como reação à rigidez e formalidade das regras do Classicismo. Até o começo do século XIX, o termo ainda não era usado. Parece ser que Stendhal ¹²⁷, foi um dos primeiros a usar o termo em 1821. No começo, o movimento foi rejeitado pela Academia Francesa de Letras, condenando os ataques à monarquia e religião. Pouco depois a censura do Estado e da Igreja tomariam uma posição no assunto.

O Romantismo nasce na Alemanha na década dos 90 do século XVIII. Os maiores expoentes são Wolfgang von Goethe e Friedrich Schiller, com os dramas *Fausto* e *Os Salteadores*, respectivamente. Como consequência da libertação de pensamento que acontece a partir da Revolução Francesa (1789), o movimento espalha-se pela Europa e América. Na França adquire importância a partir de 1820. Uma peça fundamental para esta época foi *Hernani* de Victor Hugo (1802-1885) em 1830. A teorização sobre as propostas do Romantismo desenvolve-se amplamente

¹²⁷ Marie – Henri Stendhal (1783-1842). Escritor francês e um dos principais romancistas do século XIX.

nesta época. Victor Hugo, num ensaio¹²⁸ discute a noção do “grotesco”; que funciona como o conceito organizador desta estética. Segundo este autor, o Classicismo só apresentava o Belo e o Harmonioso da realidade, ocultado seu lado oposto. Os acontecimentos devem ser mostrados de maneira completa. O grotesco pretende mostrar a harmonia dos contrários: o feio com o belo, o mal com o bem, a escuridão com a luz, o vil e o nobre aproximam-se, os vícios e as virtudes confundem-se. No Romantismo, além do princípio do grotesco, existe o princípio da “Ironia”.

A Rússia mostrou a forte influência desta corrente, assimilando-a eficientemente a sua cultura. Aleksandr Pushkin (1799-1837) absorveu os conhecimentos do Classicismo francês e posteriormente do Romantismo. Admirador de William Shakespeare, absorve elementos de dramaturgia deste para a composição de sua peça *Boris Godunov* (1831). Pushkin mantém a procura da tragédia romântica russa. Nikolai Gogol (1809-1852), mesmo elogiando o Romantismo por se libertar das regras neoclássicas, soube reunir em sua literatura elementos de ambas tendências. Este dramaturgo e romancista foi um autor fundamental para sua época, já que soube expressar e discutir os problemas sociais tanto da cidade quanto do ambiente rural. Destacam-se suas peças *O diário de um louco*, *O inspetor geral* (1836) e o romance *Almas mortas* (1842).

O drama romântico libera-se das unidades dramáticas clássicas. Já que defende-se a máxima liberdade do criador para que este consiga expressar o melhor de sua sensibilidade e imaginação, o dramaturgo não poderia estar preso às regras de tempo e espaço. Procura-se também a simplicidade da linguagem poética evitando o tom discursivo e recitativo. O Romantismo, além de aprofundar nos problemas humanos do homem, é uma corrente literária que começa a dar especial ênfase a discussão poética e social de sua época.

A finalidade da arte romântica ainda está em relação ao propósito da atitude religiosa: a fé. Devido à falência da religião, a arte surge como alternativa para iniciar outro tipo de culto: a compreensão da humanidade do homem.

O poeta dramático, nesta corrente literária, goza de um prestígio e uma posição especial. Cultua-se a imagem do homem-gênio, que coloca-se num degrau superior na hora de olhar a realidade para descrevê-la. Sua subjetividade é privilegiada. Enxerga

¹²⁸ Este ensaio é, realmente, o prefácio de sua peça “Cromwell” de 1827.

tudo com uma espécie de “ironia divina” com a qual zomba da realidade ao seu redor; ri dos interesses, objetivos, lutas e paixões da vida humana.

A meados do século XIX, o Romantismo já tinha gerado suas contradições. O crítico francês François Ponsard (1814-1867) foi o primeiro a denunciá-las, assegurando que o movimento começou a manifestar-se tão dogmático quanto o Classicismo que tanto combateu. Surge assim um momento “pós-romântico” na literatura, onde o drama burguês adquire mais força. O melhor representante deste momento é Alexandre Dumas Filho.

II) Manifestações teóricas

Autores contemporâneos ou posteriores a Hegel, elaboram diferentes teorias que ampliam o caminho deixado por este ou que começam a iniciar discussões e conceitos que manterão sua evolução até o século XX.

II.1) Charles Lamb (1775-1834)

O crítico inglês, em seu ensaio *Ilusão e Palco* (Stage and Illusion, 1825) faz uma interessante análise comparativa entre tragédia e comédia. Neste estudo elabora conceitos que tem a ver com o que posteriormente seria o “efeito distanciamento”(Bertolt Brecht). Segundo Lamb, a comédia em comparação à tragédia; consegue uma maior eficiência na elaboração crítica da mensagem. Isto devido a que a representação da história produz um distanciamento no público, com o qual estes podem rir dos fatos e analisá-los melhor. Portanto, o ator cômico não pode estar totalmente identificado com seu papel, como seria o caso do ator na tragédia. O intérprete da farsa, por exemplo, precisa se distanciar de sua personagem na hora de representá-la para conseguir um melhor efeito cômico. Lamb salienta que nem público nem atores devem envolver-se muito com os fatos da cena, já que é este distanciamento que permite a efetiva diversão. Mas para o teórico inglês, este efeito tem como objetivo gerar a despreocupação do público com os problemas da vida, liberar ao receptor da carga moralizante do drama trágico. Sob sua perspectiva não cabe a idéia de uma comédia com intenções “didáticas”. Mesmo assim, Lamb considera a tragédia como um gênero mais elevado, e a William Shakespeare como seu melhor representante.

II.2) Após Hegel

Entre os principais continuadores da obra de Hegel temos o teórico alemão Friedrich Vischer (1807-1887), autor de *Sobre o Sublime* (1837) e de uma nova *Estética* (1847-1858). Este último trabalho amplia o caminho já trazido pelo seu antecessor.

Também destacam-se o teórico Soren Kierkegaard (1813-1855) e Friedrich Hebel (1813-1863). Este último faz alguns questionamentos às propostas hegelianas. Discute a maneira como Hegel desenvolve o conceito de dialética e critica o modelo de Herói estabelecido na *Estética* do autor. No que refere-se ao processo dialético, segundo Hebel, a visão da síntese é muito simples e idealista. Contestando a análise sobre o herói moderno, Hebel salienta que não destrói-se por atos perversos ou por ser individualidades que opõem-se à natureza. O problema do herói trágico é que nunca percebe-se como parte de um universo social; não consegue enxergar-se como indivíduo dentro de um “todo” cultural.

II.3) Gustav Freytag (1816-1895)

Teórico alemão que organiza os conhecimentos dramáticos segundo uma perspectiva enfaticamente técnica e formal, sem se interessar pelas questões sociais ou políticas. Freytag pretende aplicar o pragmatismo puramente científico à criação poética. Seu texto *A técnica do Drama* (*Die Technik des Dramas* – 1863), onde descreve os passos a seguir para a construção da peça “bem feita”, ainda mostra influências do Classicismo francês. Mesmo assim, sua visão tenta ser neutral e prática.

III) Sementes Importantes

Existem acontecimentos culturais marcantes durante a segunda metade do século XIX que influenciam a teoria e poética até o século XX.

III.1) Richard Wagner (1813-1883)

Compositor alemão que com seus revolucionários conceitos sobre a Ópera, seria uma fundamental influência para a teoria dramática no século XIX e XX. Suas idéias conseguiram estar em acordo com as preocupações sociais e filosóficas da época. No seu ensaio *A arte da revolução* (*Die Kunst und die Revolution*), Wagner mostra como historicamente, desde a Renascença, o espetáculo cênico tornou-se divertimento

de uma classe privilegiada. O prazer que a apresentação teatral gerava numa comunidade ampla e heterogênea foi sendo fragmentado e dominado pela exclusividade de uma elite. A arte perverteu-se, virando produto comercial e posteriormente instrumento do capitalismo. O teatro perdeu a condição de fenômeno social que tinha na época grega, onde conseguia-se reunir um povo, uma múltipla massa de gente. Para recuperar aquele estado, estragado no percurso histórico da sociedade moderna, precisava-se uma revolução. Em seu texto *A obra de arte no futuro* (*Das Kunstwerk der Zukunft*, 1850), Wagner desenvolve a noção de “obra de arte total”: aquela que unifica e reúne a todas as anteriores. Em *Ópera e Drama* (1851), o texto de maior influência para a teoria poética, continua analisando o limitado estado da arte de sua época e as diferentes maneiras de mudar esta situação. O escrito está dividido em três partes: na primeira, resume a história da Ópera para demonstrar a falsa noção do gênero elaborada pela arte; na segunda parte critica a ineficiente aproximação entre literatura e poesia dramática, motivo pela qual o teatro perdeu a sua capacidade para transmitir o mito essencial; na parte final propõe a eficiente unificação de poesia e música, se a palavra dirige-se ao entendimento e a música à emoção, a união de ambas provocará uma arte superior.

III.2) Friedrich Nietzsche (1844-1900)

O trabalho deste filósofo alemão influenciou de maneira definitiva ao movimento artístico posterior. A teoria dramática da época, e a arte cênica em geral, viu-se favorecida com a aparição do livro *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música* (1872). O texto elabora uma abordagem teórica sobre a tragédia alemã na segunda metade do século XIX. Nietzsche invoca o resgate da força mítica da tragédia grega e faz uma relação entre este tipo de espetáculo na antiguidade e a Ópera de Wagner. Estabelece também duas formas conceituais artísticas: O Apolíneo e o Dionisíaco. A primeira força representa a razão, a ordem e a ética, a segunda força representa a anarquia, a criatividade e a emoção. O autor discute o dualismo de ambas partes complementadas no fenômeno artístico. No seu posterior trabalho *Além do bem e do mal* (1886), desenvolve um profundo questionamento às concepções religiosas e morais de sua época, propondo uma reavaliação de todos os valores estabelecidos.

III.3) O Manifesto Comunista

Um dos mais importantes documentos que marcaram o rumo da ideologia social, política e artística da época foi *O Manifesto Comunista* assinado por Karl Marx (1818-1883) e Friedrich Engels (1820-1895) em 1848. Por meio desta obra idealiza-se uma sociedade comunista. Essa sociedade seria o resultado de uma luta de classes em crescente oposição no decorrer de um processo histórico. Segundo a proposta do manifesto, chegaria-se a uma sociedade onde as pessoas organizadas cooperariam espontaneamente, “comunitariamente”: uma vez atingido esse estágio, o Estado teria desaparecido naturalmente. Para iniciar este processo era necessário uma revolução que fizesse eclodir as contradições do sistema capitalista, promovendo a instauração de um governo a favor da classe proletária.

O escrito causa um forte impacto na intelectualidade artística da época. Adotou-se a Marx e Engels como os novos “mestres”, mesmo sabendo-se que suas teorias não estavam orientadas à discussões sobre arte. Ainda assim, eles abriram um caminho para posteriores teorias mais abrangentes e coerentes com as inquietações dos artistas da época.

III.4) O Darwinismo

Charles Darwin (1809-1882), naturalista e filósofo inglês, revolucionou o pensamento biológico do século XIX com o tratado “A Origem das Espécies por Meio da Seleção Natural”(1859). O cientista desenvolve uma teoria segundo a qual os seres vivos, quando vão se reproduzindo, passam por um processo de seleção natural onde só sobrevivem aqueles que melhor adaptam-se ao seu meio ambiente. Os seguidores do “Darwinismo” asseguram que a luta pela vida e a seleção natural são mecanismos essenciais à evolução dos seres vivos.

Esta obra influenciou os estudos de psicologia da época. Essa pesquisa fortaleceu a teoria que estabelece uma possível continuidade entre a evolução humana e animal.

IV) Realismo e Naturalismo

O Realismo nem sempre consegue se diferenciar do Naturalismo. Ambas correntes pretendem espelhar a vida em cena, tentando que a imitação seja a mais próxima e perfeita possível. O cenário deve, quase confundir-se com a realidade. A elaboração das cenas e a interpretação dos atores (através de suas falas e gestos) estão

naturalizados ao máximo. Tenta-se deixar a ilusão, a impressão, do verdadeiro. Procura-se a perfeita reprodução do real. O Naturalismo diferencia-se do Realismo quando dá uma ênfase científicista e determinista a sua expressão poética.

IV.1) George Büchner (1813-1837)

A etapa dramaturgica de Büchner foi curta, mas amplamente complexa. Certamente a expressão poética que criou é bastante particular; motivo pelo qual é difícil entender o trabalho deste autor por meio de um estilo. Suas peças estão carregadas de traços naturalistas e épicos. Büchner opunha-se à linha estética dramática de seus contemporâneos, os poetas do Romantismo. Incompreendido em sua época, sua dramaturgia só seria entendida e revalorizada no final do século XIX.

Seu trabalho poético, na teoria e na praxis, pode ser entendido como uma etapa prévia e introdutória ao desenvolvimento do Realismo. Isso motivado mais pela atitude em oposição ao Romantismo, do que pela sua dramática propriamente.

Büchner recusava a “realidade idealizada” de seus antecessores, os poetas românticos. Segundo ele, o dramaturgo deve aproximar-se dos fatos, tentando reproduzi-los tal como esses ocorreram. Os acontecimentos não são morais nem imorais; porém devem ser mostrados como o faz a História: com a maior objetividade possível. O dramaturgo alemão defende uma posição, uma visão estética, anti-idealista. A poética moderna precisa mostrar os fatos como eles são, e não como deveriam ser. O autor enfatiza que toda realidade idealizada é inferior à verdadeira natureza.

As idéias de Büchner, seu trabalho poético e suas propostas seriam constantemente revalorizadas e retomadas. Primeiro com o Naturalismo, e posteriormente com o teatro brechtiano. Os sinais épicos de seu trabalho, o desenvolvimento psicológico de seus (anti) heróis e sua particular crítica social, são características importantes de sua poética. A dramaturgia de Büchner seria um fundamental ponto de referência para o trabalho de Brecht.

Destacam-se suas peças *A morte de Danton* (*Dantons Tod*,1835), a comédia *Leonce e Lena* e sobretudo *Woyzeck* (1836).

IV.2) O Realismo

Corrente artística que desenvolve-se aproximadamente entre 1830 e 1880. Surge originalmente como uma oposição ao Romantismo. Tenta dar uma visão objetiva da realidade psicológica e social dos seres. Evitam-se as interpretações idealistas ou subjetivas dos acontecimentos. O Herói começa a ser substituído pelo homem comum; perante a linguagem empolada sobrepõe-se o diálogo coloquial. Pretende-se descrever as transformações sociais daquele momento. A dramática realista procura mostrar as características principais da vida da época; sobretudo em relação à emergente burguesia de classe média. Esta corrente literária propõe a mudança do misticismo religioso pela atitude científica; o controle e a organização do sentimento pelo raciocínio.

O Romantismo nutre-se de diferentes movimentos teóricos da época, tais como: o Positivismo de Auguste Comte, a filosofia de Schopenhauer e as idéias Darwinistas.

A partir das propostas de Diderot, desenvolveu-se uma corrente de “peças bem feitas”, usualmente chamadas de Drama Burguês pela maneira como a temática era utilizada. Discutiam-se questões sociais e morais relacionadas à honra, à família ou casamento. Geralmente as obras eram encenadas valendo-se de um realismo, tanto nas falas quanto na cenografia, que conseguisse reproduzir um efeito de ilusão e autenticidade. Posteriormente, as teorias de Freytag resumem as características e regras desta tendência poética. O Drama Burguês terminou sendo muito criticado pela simplicidade moralista de sua temática e pela elaboração de uma fábula forçosamente sentimental ou lacrimajante.

Neste contexto aparece Alexandre Dumas Filho (1824-1895) que iniciou uma linha de “drama social” no decorrer da segunda metade do século XIX. Com o sucesso da peça *A Dama das Camélias* (1851), afirma-se o valor das manifestações dramáticas pós-romantismo. O autor anuncia que a história é baseada em fatos verídicos. Marguerite Gautier é uma personagem tirada da realidade: Marie Duplessis. Assim, vê-se como Dumas Filho procura descrever com a maior realidade possível à sociedade e aos indivíduos de seu contexto e época. No decorrer de seu trabalho posterior, esse autor manifestou um particular “didatismo dramático”. Terminou sendo criticado pela tendência engajadamente moralista de suas últimas peças.

Mesmo com o êxito da obra, Marguerite Gautier não se sustentaria como a heroína-símbolo do novo movimento. Isso aconteceria com outra personagem

feminina: Nora, uma abnegada esposa que termina se revoltando contra a burguesia machista e patriarcal da sociedade norueguesa. Henrik Ibsen (1828-1906) foi um dos mais importantes autores da dramaturgia realista. Sua peça *Casa de Bonecas* (1879) (e a personagem Nora) causou uma importante polêmica literária e social. Destacam-se também outras obras como *Espectros* (1881) e *O Inimigo do Povo* (1883). Esta etapa, na dramaturgia de Ibsen, acomoda-se eficientemente às intenções e prerrogativas desse movimento poético teatral.

IV.3) O Naturalismo

O Drama Burguês e seu realismo, desenvolveu-se em Berlim e Paris. Seguia-se a linha da dramaturgia de Alexandre Dumas Filho e das teorias de Gustav Freytag. Em forte oposição a esta tendência, surge o movimento naturalista, exigindo uma reprodução mais coerente e profunda da vida, sem embelezamentos nem efeitos esteticistas. Seus seguidores propunham uma nova modalidade de Realismo, tentando reproduzir o desenvolvimento científico e social da época.

Esta corrente aparece aproximadamente entre 1880 e 1890. Pretende criar uma “fotografia” da realidade. O Naturalismo, em sua procura por criar a “ilusão perfeita” dos acontecimentos sobre o palco, viria a ser a culminância de propostas vindas de Diderot e Hegel. O movimento nutre-se das tendências do Positivismo e Cientificismo da época.

A estética teatral do Naturalismo procura, por meio dos decorados e da cenografia, uma reprodução muito próxima da realidade. Buscava-se a descrição perfeita, até no mínimo detalhe, do ambiente original. Na elaboração do texto, tentava-se imitar com a maior exatidão a verdadeira expressão usada; captavam-se os estilos, dialetos e formas próprias de cada estrato social ou ambiente representado. Os discursos das personagens têm conotações enfaticamente psicológicas, o que leva a uma maneira de interpretação.

Para a dramática naturalista, a totalidade da expressão cênica deve levar a uma perfeita ilusão, onde parece que as cenas acontecem verdadeiramente, improvisadamente, naquele preciso instante. Tanto atores quanto público, em contato através de uma imaginária quarta parede, confluem numa identificação real.

O mais importante teórico e propulsor do movimento foi Emile Zolá (1840-1902). Foi um dos principais críticos que contestou a linha dramática de Dumas Filho. Destaca a dramatização de seu romance *Thérèse Raquin* (1873) como uma das primeiras manifestações poético teatrais própria do Naturalismo. Zolá argumentava que o drama tinha que representar a “inevitabilidade das leis da hereditariedade e do ambiente”, o autor francês baseava suas doutrinas no conceito de “determinismo ambiental”. Zolá considera sua época como um momento particular em que a ciência experimental progride rapidamente. Portanto, o artista precisa seguir o exemplo do cientista. Esta argumentação é elaborada pelo autor em seu texto *O Romance Experimental* (*Le roman expérimental*, 1880). No texto manifesta-se que, assim como o cientista usa métodos específicos para estudar fenômenos objetivos, todo romancista e dramaturgo deve fazer uma análise exata do homem e seu ambiente. O criador poético coleta material determinado (fatos), entre a ampla realidade que ele observa e estuda. Delimita os acontecimentos e as personagens reunindo-os numa fábula. Seu trabalho tem como objetivo evoluir o conhecimento científico sobre o ser em suas ações individuais e sociais. Zolá esclarece que não nega a contribuição subjetiva e pessoal do autor literário, toda obra é uma parcela da realidade vista através de seu olhar, mas exige-se ao criador uma objetividade básica.

Entre os diferentes teóricos do Naturalismo, vale a pena mencionar as contribuições de dois autores russos, seu trabalho é contemporâneo ao de Emile Zolá. Pavel Mochalov (1800-1848), foi um importante crítico e teórico teatral. Pesquisou e defendeu o conceito de busca da “verdade interior” a ser encontrada pelo dramaturgo, mas especialmente pelo ator. Suas teorias só seriam revalorizadas no final do século, especialmente por Konstantin Stanislavski quem seria o grande continuador dessas idéias. Leon Tolstoi (1828-1910), importante escritor e pensador russo, questionava radicalmente a orientação da arte da época por distanciar-se da cultura do povo. Manifestações culturais são isoladas e monopolizadas por diferentes elites no poder, que só procuram sua auto-complacência. Critica as manifestações do Simbolismo, pelo confuso, sombrio e inacessível de seus códigos. Tolstoi é um importante desmitificador da dramaturgia de Shakespeare nesta etapa da modernidade. Segundo ele, o trabalho do autor inglês só foi levantado pelos seguidores do Romantismo para defender-se das regras clássicas francesas. A poética de Shakespeare já não satisfaz

como modelo às inquietações da arte moderna do século XIX. Desde a perspectiva naturalista, a linguagem torna-se artificial e discursiva.

Diferentes manifestações dramatúrgicas procuraram expressar as inquietações teóricas do movimento. Um dos mais importantes foi August Strindberg (1849-1912), quem durante a primeira etapa artística segue o trilha deixado por Zolá. Este complexo dramaturgo, romancista e poeta sueco teve várias etapas em seu trabalho relacionadas com o Naturalismo, Simbolismo e Expressionismo. Destacam-se as peças naturalistas *O pai* (1887) e especialmente *Senhorita Julia* (Miss Julie, 1888). A dramaturgia de Gerhart Hauptmann (1862-1912) preocupa-se por expressar diferentes questões sociais sob uma orientação fortemente realista. Este dramaturgo, romancista e poeta alemão defendeu a idéia de que o poeta deveria elaborar uma precisa representação da vida quotidiana. Destacam-se as obras *Gente solitária* (1891) e especialmente *Os Tecelões* (1892). A cultura russa deixou trabalhos de transcendental importância para este momento. Anton Chekhov (1860-1904) foi o criador de peças e contos marcantes para a literatura do século XX. Sua obra poética é fundamental para entender o amadurecimento que atingiria o naturalismo da época. Suas quatro grandes peças são: *A Gaivota* (1896), *Tia Vânia* (1897), *As Três Irmãs* (1901) e *O Jardim das Cerejeiras* (1904).

Dos resultados pragmáticos das idéias naturalistas, duas experiências destacam. O diretor francês Andre Antoine (1850-1943) pesquisa a aplicação das teorias propostas por Zolá, na encenação e na interpretação dos atores. Sua oficina de trabalho seria o Théâtre-Libre, inaugurado em 1887. As experiências de Antoine espalham-se rapidamente. Ele deixa importantes sementes conceituais que serão efetivamente cultivadas por Stanislavski com o Teatro de Arte de Moscou, no século XX. Em Alemanha, o diretor Otto Brahm (1856-1912) valendo-se também das teorias de Zolá e seguindo as experiências do teatro de Andre Antoine, funda o grupo Freie Bühne. O dramaturgo Gerhart Hauptmann foi um dos seus mais importantes colaboradores.

Uma das principais críticas dadas ao Naturalismo é a visão estática e metafísica dos processos sociais, ao apresentá-los como fenômenos naturais.

IV.4) O Realismo Crítico

Neste caso, utiliza-se este termo para identificar uma parte do movimento realista que tomou um rumo estreitamente ligado à ideologia marxista da época. No século XX, essa tendência continuaria sendo identificada com o “Realismo Socialista”.

Diante um teatro psicologista e intimista da época, dentro do mesmo caminho aparece uma tendência diferente em Berlim, no final do século XIX.

Procura-se um drama mais ligado à problemática social da época. Frente ao crescimento da ideologia socialista, procura-se criar um teatro dirigido à classe proletária. Denunciava-se a manipulação da arte de consumo engajada ao sistema capitalista. O desenvolvimento da consciência sobre as condições da classe operária influencia a discussão teórico artística. O Naturalismo significou um grande avanço em questões de discussão da problemática social, mas esta era insuficiente, era necessária uma estética do proletariado.

Este tipo de realismo, em diferencia ao Naturalismo, não limita-se a copiar e reproduzir o mundo. Tenta-se criar uma fábula e uma encenação que permita dar ao público uma compreensão dos mecanismos com os quais funciona o contexto que o contorna. Tenta-se manifestar a “causalidade” dos fenômenos sociais.

Na encenação, pretende-se reproduzir fotograficamente a realidade. Utilizam-se elementos cenográficos essenciais que, a maneira de “signos”, simbolizem o ambiente representado.

Este movimento, mais do que engajar-se a estética do momento, pretende dar uma ênfase especial à crítica da realidade social do homem. O pano de fundo são as teorias marxistas. Esta corrente é parte de um rumo que encaminha-se a Brecht.

A obra de Máximo Gorki (1868-1936) é fundamental para entender o espírito desta perspectiva. Cabe destacar o romance *A mãe* (1906) e a peça *Ralé* (1902).

Existem alguns trabalhos teóricos de importância relacionados com a discussão poético dramático. Apollon Grigoriev (1822-1864) teórico russo influenciado ainda pelo romantismo alemão, combina essa visão com as propostas do movimento “Alma Nativa” (Pochvennichestvo). Dito movimento procura o encontro e a definição de uma cultura propriamente russa, vinda do povo e da terra. Seguindo as idéias de Wagner, Grigoriev acreditava que o teatro precisava sair das massas, tornando-se uma real necessidade coletiva. Nicolai Chernyshevsky (1828-1889), importante crítico e

escritor russo, é parte daquele movimento de artistas que defende o materialismo científico, o utilitarismo e o progresso social. Considera-se admirador de Marx e Lenin, e opõe-se a tendência metafísica das idéias de Hegel. Segundo Chernyshevsky, o conceito de “destino”¹²⁹, é a maneira subdesenvolvida do homem de tentar compreender as forças da natureza. A arte, para o crítico russo, é inferior à realidade; por esse motivo é preciso imitá-la, reproduzi-la procurando entender seus fenômenos e características. O teórico alemão Franz Mehring (1846-1919) foi um dos primeiros a desenvolver de maneira mais definida a tendência realista com características de forte crítica social através de diferentes escritos e ensaios. Mehring, de um lado, elogia a técnica dramaturgica evoluída pelo Naturalismo; mas por outro lado, critica o pessimismo estático do movimento. Denuncia-se àquela literatura, que parece adiar constantemente a vontade do homem por transformar a situação social existente por uma mais favorável a todos. O Naturalismo, salienta o crítico alemão, ainda não consegue refletir realmente as questões da classe trabalhadora operária.

V) Simbolismo

Este movimento artístico e literário desenvolve-se na França no final do século XIX (aproximadamente em 1880) até começos do século XX; sendo um dos principais opositores do Naturalismo da época. Suas propostas são basicamente anti-realistas. A estética simbolista procura a busca da subjetividade, a imagens interiores e pré-lógicas que compõem o mundo dos sonhos e da imaginação. Propuseram-se “espiritualizar” o teatro ao máximo, afastando-se todo possível dos códigos da representação real e exterior. Desde a perspectiva desta corrente, as minuciosas descrições da realidade aparente tornaram-se vazias e tediosas. O teatro precisava retornar ao “símbolo”, ao mito original, para que a representação cênica voltasse às suas origens rituais. A dramática simbolista procura encontrar a “ação interior” dos fatos. Os acontecimentos em cena precisam representar “o movimento essencial da alma do ser”. Foi difícil encontrar uma definição mais exata sobre o que isto significava. Certamente a estrutura poética das obras do Simbolismo dava ênfase à parte lírica. O conflito constante do teatro deste movimento estaria na difícil conciliação da visão abstrata do texto do poeta com as concretas e materiais condições

¹²⁹ Vinda da análise da tragédia, na estética de Hegel.

da representação teatral. Ou seja, a poesia levada ao palco nem sempre era efetiva como teatro.

A teorização sobre a poética do Simbolismo no final do século XIX foi elaborada principalmente por Camille Mauclair (1872-1945) e Adolphe Appia (1862-1928). Mauclair destacou-se pelo escrito “Notas sobre um ensaio de dramaturgia simbólica”(Notes sur un essai de dramaturgie symbolique, 1892). O teórico francês argumenta que o teatro deve dedicar-se a uma forma superior humana de representação; o que consiste em mostrar “entidades simbólicas-filosóficas e intelectuais através de personagens sobre-humanos num cenário emocional e sensual”. Mauclair colaborou com o diretor Aurelian Lugné – Poe (1869-1940) para a criação do “Théâtre de L’Oeuvre” onde experimenta-se com as teorias desse movimento. Adolphe Appia deixou importantes contribuições para o teatro do século XX. São importantes seus conceitos sobre o “teatro essencial”, onde usam-se elementos cenográficos básicos, dando-se ênfase ao arranjo da luz e ao movimento do ator. Foi um dos pioneiros na teorização sobre o uso do elemento musical no desenvolvimento do espetáculo teatral, dando-lhe uma importância estética especial. Destaca seu texto *A música e a encenação* (La musique et la mise en scène, 1899). Chegando o século XX, o Simbolismo propagou-se por diferentes países além da França. Na Inglaterra, Edward Gordon Craig (1872-1966) faz importantes contribuições à teoria cenográfica. Craig realmente afirmou em termos concretamente cênicos as propostas simbolistas. Em seu texto *Sobre a arte do teatro* (On the art of the theatre, 1905), propõe a sugestão ao invés da realidade, o símbolo em vez da imitação. Com Craig, o diretor de cena, torna-se a figura principal do fenômeno teatral. O dramaturgo deixa de ter um papel determinante. Em seu polêmico texto *O ator e a Über-Marionette* (1908), Craig afirmou que a emoção do ator termina sendo um impedimento para o efetivo desenvolvimento de sua arte no palco. O intérprete deve procurar o “gesto simbólico”, renunciando à identificação e mimetização com a personagem. O corpo do ator é simplesmente um símbolo a mais que ajuda à composição do espetáculo.

Esta corrente deixou uma forte influência na Rússia do começo do século XX, sobretudo para os artistas de tendência anti-realista. As principais discussões aparecem publicadas, inicialmente, numa revista de São Petersburgo desde finais do século XIX. Um dos artigos mais famosos foi *A verdade desnecessária* (1902) por

Valery Bryusov (1873-1924) onde critica-se a arte que faz reproduções imitativas da realidade, como acontecia com o teatro de Stanislavski. Bryusov sustenta a idéia de que só deveriam ser usados elementos básicos para provocar a imaginação do receptor.

Assimilando as propostas do Simbolismo, e expressando-as de maneira particular, o diretor Vsevolod Meyerhold (1874-1940) soube materializar cenicamente a expressão lírica desta dramaturgia. Opunha-se à linha psicologista do Teatro de Arte de Moscou. Por meio de diferentes experiências renovou os códigos de linguagem cênica. Suas propostas influenciam no trabalho dos encenadores posteriores, ao longo do século XX. Meyerhold leva à expressão simbolista a um dos seus momentos mais importantes em 1906, quando encena *A barraca da feira* de Aleksandr Blok (1880-1921), com o grupo teatral organizado pela atriz Vera Komissarzhevskaya.

No que refere-se à dramaturgia no Simbolismo, Maurice Maeterlinck (1862-1949) foi um dos seus principais representantes. Este poeta, dramaturgo e ensaísta de origem belga, criou obras importantes como *O pássaro azul* (1909), *Monna Vanna* e *Pelleas et Melisande* (1892). Também são importantes William Butler Yeats (1865-1939), Aleksandr Blok e Henrik Ibsen na sua última etapa de sua dramaturgia.

Século XX: Primeiras décadas

Esta etapa está marcada por grandes convulsões históricas como a Guerra Civil Espanhola, a Revolução de Outubro na Rússia e duas guerras mundiais. No que se refere à Arte, aparecem heterogêneas manifestações em forte processo de transformação. A tendência dramática realista-naturalista, afirma-se ao longo do século, adaptando-se à tecnologia dos novos meios de expressão (cinema, rádio e televisão). Aparecem formas dramáticas alternativas como o Teatro Épico e posteriormente o Teatro Existencialista. Mesmo com suas diferenças, estas poéticas têm algo em comum: a expressão e discussão da realidade por meio de uma racionalidade objetiva. Os pilares da Modernidade, desenvolvidos desde o Iluminismo, mantêm sua solidez. Mas a partir do final do século XIX, uma tendência diferente aparece. O Simbolismo, Futurismo, Dadaísmo, Surrealismo e Expressionismo são algumas manifestações que defendem e sublinham o resgate da subjetividade na

expressão dramática. Esta tendência acentua-se na segunda metade do século gerando uma crise na teoria literária e teatral, típica da modernidade, que ainda está em discussão. Certamente Bertolt Brecht, mesmo opondo-se à poética aristotélica e às propostas naturalistas, afirmou as bases da teoria dramaturgic da modernidade ao fortalecer a essencial objetividade com a qual pretendia mostrar a realidade. O Teatro Épico soube reunir diferentes elementos tomados das variáveis manifestações dramaturgicas da primeira parte deste século. Nesta parte, vê-se sinteticamente os diferentes movimentos que precedem o trabalho de Brecht.

I) Futurismo

O Futurismo foi o primeiro grande movimento do século XX. Manifesta-se inicialmente na Itália, mas as propostas do movimento serão rapidamente absorvidas na Rússia, adquirindo características próprias. Em geral, o movimento futurista expressa a fascinação do artista do começo do século pelo desenvolvimento da sociedade industrial e seus produtos.

I.1) Futurismo Italiano

Seu principal teórico e propulsor foi Filippo Marinetti (1876-1944). Quando publica pela primeira vez um manifesto no diário *Le Figaro*, em Paris (1909), propõe a criação de uma arte diferente que estivesse em correspondência com as inquietações do novo século: a necessidade de luta, o surgimento da máquina e a evolução da fábrica. Entre 1909 e 1911 escreve vários ensaios onde discute as diferentes maneiras de desenvolver esta nova expressão; entre os mais importantes estão “O Futurismo”, “Manifesto dos autores dramáticos”. Segundo Marinetti, o autor do novo século deve rejeitar as regras fáceis para atingir o êxito popular, deve se libertar do psicologismo e dos temas tradicionais. O teatro precisa deixar a representação do cotidiano, prestando maior atenção em aquela parte da sociedade que está envolvida com o século XX e sua revolução científica; é necessária uma estética com a energia suficiente como para acompanhar o ritmo dinâmico dos novos tempos. Em seu texto, *O Teatro de variedade* (*Il teatro di varietà*, 1913), o autor italiano diz que o dramaturgo deve deixar a reconstrução histórica e fotográfica da sociedade. É no teatro de variedade onde o público encontra uma alternativa efetiva e mais distanciada, diferente ao “tolo sentimentalismo” e a inútil exaltação da vida interior proposta pelo Naturalismo. Destaca sua peça *Elettricità Sessuale* (1909). Marinetti visitou Moscou e São Petersburgo para aproximar-se do desenvolvimento do

Futurismo Russo, em fevereiro de 1914. Toma contato com Meyerhold e suas experimentações em interpretações cênicas. De volta para a Itália, influenciado por esta experiência, publica um artigo em colaboração com Emilio Settimelli (1891) e Bruno Corra (1892); *O Teatro Futurista Sintético* (1915). Aqui invoca-se a criação de um novo tipo de drama “sintético” definido como “atécnico – dinâmico- autônomo – alógico – irreal”. Marinetti insiste na elaboração de uma dramaticidade que “treinasse” ao receptor, adaptando-o ao ritmo acelerado dos novos tempos. Seus ensaios teóricos, manifestos e peças serão publicados a partir de 1920. O Futurismo introduz renovações importantes, sobretudo técnicas, na linguagem cênica. Desenvolveram a tentativa de interação entre palco e platéia. Após a Primeira Guerra Mundial, o movimento deixou de ter uma real transcendência na cena italiana. Mesmo assim, suas manifestações continuaram até aproximadamente 1930.

I.2) Futurismo Russo

O Futurismo desenvolveu-se também na Rússia. Mesmo tendo pontos de coincidência com o

Futurismo Italiano, ambos movimentos eram bastante diferentes. Esta corrente cresceu em ambos lugares, mas aparentemente sem manter uma estreita relação para uma evolução conjunta; ou seja, o Futurismo em cada lugar definiu-se com características e propostas próprias.

O primeiro manifesto foi *Um tapa no gosto do público* (1912). Os futuristas russos desprezam os seus antecessores, tanto realistas quanto simbolistas. Entre suas principais regras estão: rejeição radical das formas anteriores e repulsa à fama e popularidade intelectual.

Vladimir Maiakovski (1893-1930) foi um dos participantes deste manifesto e tornou-se um dos principais propulsores da corrente. Sua primeira peça *A tragédia de Vladimir Maiakovski* (1912) desenha o rumo para esta nova linha dramática. No verão de 1913 publica *Teatro, cinematografia, Futurismo*. O Realismo no teatro já não se sustentava mais como estética válida depois da aparição do cinema. Este novo veículo expressivo e muito mais eficaz e adequado para tentar “fotografar” a vida. O teatro, liberado dessa necessidade, tinha que ser reavaliado como arte, procurando novas formas que o tornassem novamente importante e significativo como meio de expressão.

II) O Dadá e Surrealismo

Enquanto o Futurismo se desenvolvia na Itália e Rússia, aparecem os movimentos Dadá em Zurique e o Expressionismo na Alemanha.

O movimento dadaísta foi criado em Zurique por Tristan Tzara (1896-1963), Max Ernst (1891-1976), entre outros intelectuais e artistas, em 1916.

Corrente fortemente influenciada pelas recentes teorias de Freud sobre o papel do subconsciente; revolta-se contra o racionalismo do século XIX geradora da guerra e suas desastrosas conseqüências. O Dadá promove uma arte absolutamente espontânea, por meio de processos criativos “irracionais”. Após a guerra, o movimento trasladou-se a Paris, onde continuaria seu desenvolvimento com André Bretón (1896-1966) que se tornou o líder do Surrealismo.

Este movimento desenvolveu limitadamente sua análise sobre a poética dramática. Tristan Tzara em *O Dadaísmo e o teatro* (*Le Dadaïsme et le théâtre*, 1922) reivindica a autonomia da arte cênica e mostra seu desinteresse pela imitação da vida. Participando do Surrealismo, Guillaume Apollinaire (1880-1918) opina que o teatro não precisa representar mais a vida. O espetáculo tem sua própria realidade, portanto deve mergulhar em seus particulares códigos e termos de expressão. A arte cênica não precisa se preocupar, por exemplo, com o espaço e tempo convencionais da realidade imitada; só é importante o lugar cênico e o momento da representação. Critica a elaboração do verso tradicional e seu uso na dramaturgia e na encenação. Devem ser achados todos os meios possíveis para criar uma nova e verdadeira “poesia teatral”.

A primeira obra dramática apresentada foi *Sphinx und Strohmann* do pintor Oscar Kokoschka (1886-1980) em 1917. A peça *Le Coeur à Gas*, de Tzara e apresentada em 1921 é considerada a melhor do movimento. Contudo, a importância do teatro Dadá encontrava-se realmente em sua performance cênica, onde se efetuavam improvisações e provocações à platéia. Já dentro da corrente surrealista, destaca o trabalho dramático de Roger Vitrac. Mesmo sendo expulso por Breton do movimento, suas obras foram consideradas como parte desta corrente devido as características da estrutura dramática das peças. Entre as mais importantes estão *Os mistérios do Amor* (1928), *O Pintor* e *O vendedor ambulante* (1936). Algumas de suas obras foram encenadas pelo teatro Alfred Jarry sob a direção de Antonin Artaud; com quem Vitrac colaborou.

III) Teatro do Silêncio

Esta corrente propõe uma dramaturgia do “não dito”, ou daquilo que se esconde no dito.

Seus principais teóricos foram Jean Jacques Bernard (1888-1972) e Denis Amiel (1884-1971). Em 1922, por convite de Gaston Baty (1882-1951), eles uniram-se ao grupo *Les Compagnons de la Chimère*, formado por um conjunto de atores, cenógrafos, dançarinos e músicos. A corrente de trabalho que iniciaram foi batizado de *Théâtre du Silence* embora Bernard preferisse *Théâtre de l'inexprimé*. Em seus escritos, Bernard afirma que o teatro é inimigo da literatura; a palavra termina por descrever uma mensagem que deveria ser só sugerida e acaba com a beleza da sutileza cênica dramática. Segundo Benard, o dramaturgo deve saber criar um “outro diálogo” submerso na aparência do diálogo escrito. Amiel apoia um teatro e uma dramaturgia que esteja baseada no uso do silêncio entre as palavras. O diálogo deve desenvolver-se com intervalos altamente dramáticos, dando uma particular evolução à ação. Os teóricos do teatro do silêncio retomam muitas das idéias originais de Maeterlink, dando-lhe um ênfase psicológico. Influídos pelas teorias de Freud, procuram aquela expressão que se aproxime do subconsciente.

IV) Expressionismo Alemão

Para os expressionistas, o movimento naturalista terminou esquecendo a totalidade do homem: o mundo exterior e interior que o compõe. Inevitavelmente, foi-se deixando de lado aquela parte interior, preocupando-se menos em explicar o que se esconde detrás dos fenômenos materiais. A exatidão da fotografia da vida pareceu muito precisa, a paisagem achava-se quase perfeita. Mas foi um engano, alguma coisa estava faltando na frieza desse retrato.

Tanto o Expressionismo quanto o Surrealismo foram dois importantes movimentos de vanguarda que se revoltaram contra o realismo. Opuseram-se aos limites dos padrões estéticos estabelecidos e a uma arte burguesa em geral. Buscou-se quebrar o status de uma sociedade falsa, aparente, artificial e, por isso, prejudicial. A representação do naturalismo tornou-se insuficiente à explicação do homem. Já não era momento de fixar na arte o que se recebia de fora como impressão (o

Impressionismo). Talvez, utopicamente, o expressionismo reclamou a busca do "homem essencial" (frase famosa criada por Ernst Stadler em 1914).

Para o Expressionismo, o Naturalismo tombava a realidade de maneira tal como é oferecida pelos sentidos, eliminando qualquer imanência. Eles pretendiam dar menor importância ao mundo palpável ao redor (exterior), proclamando a realidade espiritual, aquela das idéias e da transcendência. Isto não quer dizer que os elementos realistas não são eliminados. Estes misturam-se com elementos supra-realistas, tornando mais complexo o jogo da simbolização. Inclusive, este ponto foi uma das principais polêmicas do movimento expressionista: a alternativa entre o realismo formalista e a experimentação, ambos dentro da estética marxista. O legado artístico da burguesia quer ser reutilizado por alguns, e radicalmente rejeitado por outros. As três principais vertentes que aparecem são: as de Luckacs (formalista), Ernst Bloch (experimentalista) e Bertolt Brecht (dialética), intermediário entre tradição e inovação. Certamente, o Expressionismo mostra com uma intenção mais específica o início da criação de uma teoria marxista aplicada à arte. Os resultados foram confusos. Fortaleceu-se como nunca o Teatro da Utopia: forte idealismo frente à realidade política. Não se teve uma ordem, uma linha ideológica estabelecida. Idéias socialistas misturadas com movimentos pacifistas e, depois da primeira guerra, o engajamento político de muitos artistas em diferentes frentes (desde o comunista até o nazista).

Suas manifestações se desenvolveram entre 1905 e 1930 em Alemanha mas o apogeu no movimento aconteceu entre 1912 e 1922, basicamente. É nessa época que surgem as melhores e mais representativas criações teatrais. A partir de 1923 a força desta corrente começa a diluir-se. Em geral, manifestam-se duas épocas:

- a primeira, entre 1905 e 1916. Momento marcado pela Primeira Guerra Mundial..
- a segunda, entre 1916 e 1933. Depois da guerra, em 1919, acontece o que chamou-se "os cem dias da república dos poetas", em que muitos artistas tiveram uma ativa participação política na Alemanha de então. Em 1923, praticamente acaba a etapa teatral. Para muitos, essa é a real data final no que se refere à arte. Mesmo assim, é no ano de 1933, quando o partido nacional socialista toma o poder político, que o expressionismo é claramente suprimido pelo nazismo alemão.

É a partir dessa última etapa que a influência do Expressionismo "mundializou-se", saindo de suas fronteiras.

O Expressionismo foi um movimento dinâmico, multiforme. Não teve a articulação que lhe permitira entrar numa fórmula ordeira ou numa definição estrita. Seus artistas não organizaram-se por meio de um líder ou manifesto. É difícil ter uma visão total desta corrente, o qual não facilita seu estudo. É dessa mesma forma que se manifesta sua dramaturgia. No trabalho, tomando em conta essa dificuldade, pretende-se ver os pontos em comum, para a efetividade da análise.

Esta linha dramática procurou questionar o conceito de realidade até então estabelecido, mudando sua forma de interpretá-la. A partir disso, o enfoque artístico com que se observa a natureza (verossimilhança) transforma-se. Ainda olha-se e se percebe um homem dentro do mundo de sua experiência exterior. Mas, vinculando agora, sua existência a forças que o superam e obedecem a princípios diferentes, inatingíveis pelo caminho racional. O Expressionismo procura encontrar o primitivo impulso criativo do homem; primitivismo, aliás, que tenta liberta-se do academicismo da arte. A palavra expressionismo mostra-nos a busca do primário desejo de expressão do ser humano; a busca daquele homem essencial e novo à procura da forma espontânea de manifestação da alma.

Por diferentes caminhos, o Expressionismo (como a arte da modernidade, em geral) busca o desmascaramento do homem, escondido no engajamento social. A dramaturgia expressionista alimenta-se da poesia, da narrativa literária e da cinematografia.

Mesmo sem ter deixado um texto teórico de discussão especificamente dramática, seus aportes ao desenvolvimento da literatura teatral são imprescindíveis. Além de fortalecer a face lírica da poesia dramática, os códigos cênicos renovam-se ao acrescentar "à perfeita fotografia realista" traços próprios do autor, os quais explicitam os aspectos interiores do ser humano, não expostos dessa maneira até então.

Nesta corrente é característica a quebra de categorias de espaço e tempo: cenário básico; cenografia essencial (quase vazia) na proposta dramática; a forte influência das luzes na delimitação do espaço (ressaltando ação e personagens); sons ("in off") com significado simbólico, projeção cinematográfica misturando-se com a performance teatral. Todos esses elementos levam à complexidade do espaço na proposta cênica. O objetivo de tais efeitos é transformar as categorias convencionais

de espaço-tempo. A psique que manifesta-se seguindo a lógica do sonho tem seu próprio estado de tempo e lugar.

Existem duas características importantes em relação à proposta teórica dramática do Expressionismo:

a) Não se deseja mais uma representação simplesmente realista e exteriormente descritiva. É necessário que as personagens, os objetos e o ambiente em cena adquiram um caráter mais simbólico. Para isto é preciso distorcer a realidade objetiva, expressando sua forma por meio da subjetividade.

b) A estrutura dramática mostra uma fragmentação narrativa. As cenas são mais independentes entre elas quando constrói-se a fábula; os diferentes episódios são “montados” um após outro. Este processo está baseado na estrutura narrativa utilizada pela técnica cinematográfica.

A estética usada pelo Expressionismo, em sua técnica cênica, deixou um dos melhores exemplos de beleza e qualidade teatral. Os atores tem um determinado estilo de interpretação. Na ambientação, o jogo da iluminação, foi um elemento cenográfico e simbólico de primordial importância. A composição de luzes e sombra provocavam distorções visuais que pretendem evocar as imagens do sonho.

Nesta corrente destacaram-se autores em etapas diferentes. Um dos precursores foi Frank Wedekind (1864-1918). A excelente dramaturgia do autor alemão, causou polêmica na época. Sua linguagem poética seria uma influência constante no século XX¹³⁰. Entre suas peças mais importantes estão *O despertar de Primavera* (1891); *O Espírito da Terra* (1895); *A Caixa de Pandora* (1904) e *O Marquês von Keith* (1901). A dramaturgia expressionista de Wedekind foi criticada por não conseguir se libertar o suficiente dos códigos que levavam à representação da realidade exterior. O movimento entra em uma segunda fase, onde começa a definir as características próprias da corrente. Uma das maiores influências desse momento encontra-se nas últimas obras do autor sueco August Strindberg, sobretudo depois de 1900: a trilogia intitulada “Para Damasco”(1898-1904) e especialmente a peça “O Sonho”(1907). Na segunda peça mencionada o tempo e o espaço convencionais desaparecem; a psique propõe seu próprio ambiente, seu próprio ritmo e temporalidade em acordo com a lógica livre do sonho. Neste momento do Expressionismo ressaltam outros trabalhos dramáticos como “O Mendigo”(*Der Bettler*, 1912) de Reinhard Sorge (1892-1916). Na história, o protagonista é um poeta sonhando com o drama poético que

¹³⁰ Posteriormente, com a revalorização de sua obra dramática, foi considerado o precursor do Teatro do Absurdo

libertará a humanidade. Também estão as duas peças: “A Sedução”(Die Verführung, 1913) de Paul Kurnfeld (1889-1942) e “O Filho” (Der Sohn, 1914) de Walter Hasenclever (1890-1940). A dramaturgia expressionista chega ao seu mais alto grau de amadurecimento com o trabalho de Ernst Toller e Georg Kaiser. “A transformação”(Die Wandlung, 1919) de Ernst Toller (1893-1939) é uma peça fundamental do movimento. A obra é um apelo à renovação das inquietações espirituais da sociedade e uma crítica denuncia das conseqüências caóticas, moral e psicologicamente, da guerra nas pessoas. Georg Kaiser (1878-1945), seguindo o mesmo trilha do pensamento e a estética de Toller, é um dos mais importantes autores do Expressionismo. Entre suas obras estão *Os cidadãos de Calais* (Die Bürger von Calais,1914); *Da manhã até a meia-noite* (Von Morgens bis Mitternachts, 1916) e *Gas* (1920). Finalmente, estão as peças *Baal* e *Tambores na noite* de Bertolt Brecht.

Entre os diretores teatrais mais importantes, estiveram Max Reinhart (1873-1943), Leopold Jessner (1878-1945) na Alemanha e Vsévolod Meyerhold (1874-1940) e Evguenii Vakhtangov (1883-1922) na Rússia.

V) Sementes Importantes

A heterogênea atividade artístico-cênica esteve marcada por diferentes acontecimentos que estimulam à constante transformação do teatro e da arte. Delimita-se aqui cinco manifestações de importante influência na elaboração e discussão teórica da arte cênica moderna do século XX.

V.1) Freud

A cultura e o pensamento do século XX está fortemente influenciada pelas teorias da “Psicanálise” desenvolvidas originalmente pelo psicólogo e psicoterapeuta austríaco Sigmund Freud (1856-1939). Desde a publicação de *A interpretação dos sonhos* (1900), a arte desenvolve uma discussão que procura interpretar a condição humana sob novas perspectivas. Originalmente, a terapia psicanalítica propõe a investigação da interação do consciente e subconsciente da pessoa, por meio da liberação de suas imagens interiores e a livre associação de idéias. Freud enfatiza como a repressão de impulsos inconscientes da pessoa (pulsões) e suas limitadas possibilidades para concilia-los com seu processo de socialização geram um estado de “neurose”. Estas teorias afirmam-se conceptual e metodologicamente com a publicação de *Ego e Id* (1923), pelo mesmo autor.

V.2) Stanislavski

Inicialmente ator, posteriormente grande diretor e mestre de atores na Rússia. Em 1898, Konstantin Stanislavski (1863-1938) fundou o Teatro de Arte de Moscou. Criou um sistema de interpretação no qual ajuda à aproximação do ator à “verdade interior” da personagem. A proposta do diretor russo é a construção dos caracteres dramáticos partindo dos elementos do mundo interior do próprio interprete. Esta metodologia foi descrita com a narração das experiências de Stanislavski em três textos fundamentais: *Minha vida na arte* (*My life in Arte*, 1923), *A preparação do Ator* (*An Actors prepares*, 1936) e *A construção da personagem* (*Bulding Character*, 1949).

V.3) Meyerhold

Outro ator, diretor e importante mestre de atores foi Vsévolod Meyerhold (1874-1940?), cujo trabalho se opõe à linha estabelecida por Stanislavski. Foi criador da “Biomecânica”, método de interpretação que enfatiza a importância do treinamento físico antes que a concentração naturalista psicológica. Esta abordagem propõe a construção da personagem partindo das possibilidades corporais físicas e exteriores do ator. O intérprete de cena desenha gestos e movimentos que dão forma à atitude comportamental dos caracteres. Exigia-se um eficiente “treinamento corporal” do ator, de maneira tal que esse consiga: desenvolver o perfeito controle de seu corpo, a vivacidade e exatidão de reações, reflexos precisos. Só assim o interprete conseguiria um eficiente desempenho em cena. Este método de interpretação estava estreitamente ligado à linha “construtivista”, linguagem de encenação elaborada por Meyerhold. A mais importante publicação em referência ao tema é “O ator do futuro e a biomecânica”(1922).

V.4) Artaud

A começo dos anos trinta, o ator, diretor e poeta francês Antonin Artaud (1896-1948) produz uma série de ensaios que seriam reunidos no texto *O Teatro e seu duplo* (*Le Théâtre et son double*, 1938). Nestes escritos defende um *Teatro da Crueldade* onde expõe-se a complexa concepção teórico-estética do autor. Entre outras coisas, esse teatro propõe a busca de caminhos diferentes para a expressão onde não se esteja dominado pela superioridade da palavra (em seu aspecto fundamentalmente literário). Salienta-se a importância da emoção como condutora de uma linguagem apoiada principalmente numa expressão que vai “além do verbal”. A voz e o corpo do ator

são elementos fundamentais. Para Artaud, o espetáculo precisa ser uma espécie de ritual, de cerimônia. O sentido de crueldade no teatro, segundo a utopia do autor, era provocar um estado de choque no espectador, de maneira tal que possa conseguir liberta-se temporariamente de sua racionalidade e da linearidade lógica do pensamento.¹³¹ Os escritos de Artaud seriam realmente compreendidos décadas depois (anos 60). Devido à complexidade de suas idéias e propostas, talvez estas nunca sejam totalmente entendidas ou aplicadas. Certamente seus ensaios são a fonte de constantes utopias que renovam o teatro.

V.5) O Cinema

A linguagem cênica, na modernidade do século XX, será influenciada pela aparição de uma nova arte narrativa altamente tecnológica: o cinema.

Os irmãos Lumiere¹³² são os pioneiros franceses de cinematografia e da fotografia à cores. Em 1895 elaboraram a primeira câmera de cinema e o primeiro projetor. Esta era uma nova forma de arte dramática. Inicialmente eram filmes mudos e de curta duração (aproximadamente cinco minutos). Entre 1900 e 1914 sua duração aumentou, dependendo do filme, em até duas horas. Depois da primeira guerra mundial, na Califórnia, na área de Hollywood instala-se o primeiro centro de produção cinematográfica. A partir de então, este tipo de espetáculo adquire proporções de indústria mundial. Os filmes sonoros aparecem no final da década de vinte, e os coloridos na década de 30. A técnica e a narrativa cinematográfica não deixará de contribuir às transformações e experimentações da arte cênica, sobretudo na dramaturgia. O “Roteiro cinematográfico” e sua estrutura narrativa é uma influência definitiva na teorização poético teatral.

VI) Naturalismo no século XX

O século vinte está marcado pelas grandes encenações naturalistas elaboradas por Stanislavski e o Teatro de Arte de Moscou. Suas turnês impressionam na Europa e posteriormente na América do Norte. Na década de 30, o trabalho da companhia cênica russa causa forte impacto nos Estados Unidos. Eram os anos da depressão. Com a publicação dos livros de Stanislavski em Inglês, a influência deste teatro afirmou-se na cultura norte-americana. O Group Theatre formou-se em 1931,

¹³¹ Isto não está relacionado à violência física, como muitos o interpretavam. Artaud aspirava a um ritualismo não-psicológico, a uma cerimônia que tentasse atingir o subconsciente.

¹³² Auguste Lumière (1862-1954) e Jean Louis Lumière (1864-1948).

com fortes preocupações políticas e sociais. Foi dirigido por Lee Strasberg (1901-1982) até 1937. Strasberg, baseando-se nos conceitos deixados por Stanislavski e Vakhtangov, desenvolve um método de interpretação que aplica posteriormente no Actor's Studio.

A dramaturgia norte americana, nos começos deste século, deixou consistentes contribuições para a continuação da poética naturalista. Eugene O'Neill (1888-1953), elaborou diferentes estudos teóricos e criou obras fundamentais. Destaca a peça *Longa jornada noite adentro* (*Long Day's Tourney into night*). É considerado como o renovador da tragédia no século XX. De Thornton Wilder (1897-1975), romancista e dramaturgo, destaca *Nossa Cidade* (1938) e a comédia *Por um fio*. Os dois maiores dramaturgos norte-americanos da década de 40 são Tennessee Williams (1911-1983) e Arthur Miller (1915). Do primeiro cabe destacar *Um bonde chamado desejo* (*A Streetcar Named Desire*, 1947) e *Gata em Teto de Zinco Quente* (*Cat on a Hot Tin Roof*, 1955); de A. Miller *Morte de um caixeiro viajante* (1949) e *Feiticeiras de Salém* (1953).

VII) Teatro e Socialismo

Muitos artistas e intelectuais, já desde o final do século XIX, estavam preocupados com questões principalmente sociológicas. Maurice Pottecher (1867-1960) compartilha as idéias desenvolvidas por Romain Rolland (1866-1944) em seu livro *Teatro do Povo* (Théâtre du peuple, 1903).

Pottecher ,desde 1895, trabalhava em zonas rurais aplicando esta proposta de teatro. Rolland apoiava a criação de códigos mais simples, com uma linguagem mais comum; tentando ser educativo sem chegar a ser panfletário. Estava a favor do trabalho de Pottecher, mas não queria se restringir a um público rural. Rolland denuncia a ineficácia do drama tradicional e burguês e propõe a criação de uma nova estética mais próxima da classe proletária.

Um crítico marxista russo de importância foi Georgy Plekhanov (1857-1918) que introduziu pela primeira vez o termo "Materialismo Dialético" nas artes. Baseou-se em muitas das propostas teóricas Hegelianas. Plekhanov foi um dos primeiros intelectuais que salientou como as condições humanas não mudam só por transformações psicológicas, já que a influência das forças produtivas é primordial. O drama moderno, segundo ele, só poderia atingir uma real evolução apoiando-se na

classe operária. As necessidades culturais do proletariado seriam maiores, por estar carregadas de intensas contradições sociais e por ter uma maior vontade de transformação social.

Outro teórico marxista importante, na discussão poético dramática foi o húngaro Georg Lukács (1885-1971), quem defende a idéia de levar o drama moderno à classe operária. Seu texto mais importante é *Sobre a sociologia do drama moderno* (Zur Soziologie des modernen dramas, 1914). No texto expõem-se as contradições geradas historicamente pela classe burguesa. Segundo ele, até meados do século XIX, a burguesia foi capaz de elaborar uma arte realista que serviria para apontar as contradições da época e marcar o ritmo de transformação social. Nesta etapa do século XX, este mesmo papel correspondia agora à classe proletária. Lukács está marcado por um olhar pessimista, consegue expor o problema sem conseguir idealizar uma solução viável. Desde sua perspectiva, o indivíduo parece destinado a lutar contra as forças do Capitalismo e do racionalismo, o que finalmente o leva à alienação e ao isolamento.

Esperava-se que com a chegada dos Bolcheviques ao poder na Rússia de 1917, apareceria imediatamente uma estética que refletisse as novas propostas revolucionárias. Este processo demoraria; ainda tardaria em aparecer a poética teatral que aplicasse efetivamente o materialismo histórico e a dialética marxista.

Na Rússia do ano 17, os movimentos artísticos estavam divididos em duas tendências. De um lado estavam os grupos experimentais e anti-realistas, basicamente liderados por Maiakovski, Block e Meyerhold. Esses três artistas gozavam de favorável aceitação, mais em geral os artistas de vanguarda não tinham a incondicional confiança do Partido Comunista. De outro lado estavam os artistas da linha naturalista, basicamente liderada pelo Teatro de Arte de Moscou.

No decorrer da década de vinte, esta dicotomia foi se polarizando. Anatoly Lunacharsky (1873-1933) dirigiu a política cultural desta primeira etapa pós-revolucionária. Sua posição era de tendência mais convencional, e suas justificativas para isso estavam bem fundamentadas.

Lunacharsky pretendia quebrar o elitismo de uma cultura erudita aproximando-a do povo. Era necessário difundir e tornar acessíveis à classe trabalhadora, obras primas de grandes autores como Shakespeare ou Schiller. Os artistas da vanguarda russa, pelo contrário, exigiam um radical rompimento com a “arte do passado”. Para eles, esse era o momento preciso de criar uma cultura nova com experimentações diferentes. Nesse clima, aproximadamente, em 1919, nascia o

Proletcult, apoiando com entusiasta radicalidade as posturas renovadoras e anti-tradicionistas. Tanto Lunacharsky quanto Leão Trotski, mesmo com uma postura algo céptica diante dos experimentalistas, sempre defenderam a ética da tolerância. Não estavam a favor do estrito controle cultural destas manifestações por meio do Estado. Segundo eles, a cultura e especialmente a arte, precisava de liberdade necessária para expandir-se e manifestar-se de maneira heterogênea. O estado e os agentes culturais deveriam apontar o caminho estético e ideológico, mas sem impor condições concretas aos artistas. Esta política de tolerância foi difícil de sustentar no decorrer dos anos vinte. A proposta de uma política cultural mais rígida e engajada seria encaminhada no XV Congresso do Partido Comunista Russo em 1927. Nesta data, o conflito entre ambas posições chegou ao seu ponto mais intenso. O teatro de vanguarda de um lado e o teatro realista do outro. Já a partir de 1930, o triunfo desta segunda tendência afirmou-se notavelmente. Diferentes críticos e escritores defendiam a idéia de que era necessário o desenvolvimento de uma estética do realismo com mensagens acessíveis e diretas, em acordo com a simplicidade intelectual e cultural do povo. Nos anos trinta, na Alemanha, o trabalho de Bertolt Brecht já tinha mostrado importante grau de evolução. Lukács aproximou-se das idéias de Marx e Engels, na elaboração de suas teorias. Baseando-se nas observações sobre estes autores, ele apoiava o desenvolvimento de uma literatura “realista” que se aproximasse das propostas socialistas e descreve a situação sócio-histórica do momento. Com a tomada de poder por Hitler em 1933 e o fechamento do Partido Comunista Alemão, Lukács foge para Moscou e Brecht para Dinamarca. Na Rússia, Lukács encontra o lugar e o momento mais adequado para a discussão de suas idéias sobre o “Realismo Socialista”. O termo já tinha aparecido em 1932.

VII.1) Proletcult (Organização Educacional Cultural Proletária).

Dirigida inicialmente por Alexander Bogdanov, quem rejeitava toda arte do passado propondo a criação de uma nova cultura da classe trabalhadora. Um dos ensaios mais importantes deste movimento foi *Teatro Criativo* de Platon Kerzhentsev (1881-1940). Kerzhentsev considerava que a arte em geral, estava contaminada pela cultura burguesa, devido a inevitáveis questões históricas. Portanto, um teatro socialista criado por artistas de origem ou orientação burguesa era inútil. Os autores da nova arte tinham que ser procurados entre o próprio proletariado para encontrar a estética da massa, dentro dela mesma.

O mais famoso diretor do Proletcult foi Serguei Eisenstein (1898-1948). Estudou a maneira de utilizar a arte cênica como oficina de pesquisa para a criação da nova estética das platéias proletárias. Ele utiliza uma particular técnica de “montagem” de cenas, em suas representações teatrais. Segundo esta técnica, os acontecimentos da história não têm que estar unidos por uma ordem lógica. Eisenstein argumenta que existe uma “seqüência teatral”, onde o espetáculo cênico determina seu próprio ritmo e lógica. Esta técnica de montagem tinha como objetivo, sublinhar o lado ideológico da fábula.

VII.2) Piscator

O diretor alemão Erwin Piscator (1893-1966) foi uma influência decisiva no trabalho de Brecht. Piscator inicia suas atividades em Berlim pouco depois da aparição do Proletcult na Rússia. Cria seu *Teatro Proletário* (1919, Proletarisches Theater). Seu objetivo era propagar a luta de classes, favorecendo uma transformação social. Sua estética pretendia ser “clara, simples e direta como um manifesto Leninista”. Carregado de elementos cênicos básicos, Piscator percorria os bairros proletários de Berlim. O carente retorno econômico de seu trabalho dificultou cada vez mais suas atividades.

Posteriormente, passa a trabalhar nos principais teatros de Berlim. Em 1925, realiza um importante “Drama Documentário” em homenagem aos líderes comunistas Korl Liebknecht e Rosa Luxemburgo assassinados em 1919. Na espetacular montagem, vale-se de discursos, projeções de recortes de jornais, filmes documentários e música Jazz. É famosa sua encenação de *Os Salteadores* de Schiller em 1926; este trabalho causou uma grande polêmica (tanto da direita quanto da esquerda). Em 1928, realiza um dos seus espetáculos mais importantes: *Soldado Shveik* de Jaroslav-Hazek. Teve a colaboração de Brecht para a adaptação da peça. Nesta encenação, Piscator mistura cenários rolantes e marionetes. Piscator foi um dos dois primeiros em aproximar eficientemente teatro e cinema. Com o avanço do Nazismo foge para os Estados Unidos, onde manteve sua atividade artística entre autores, atores e diretores. Voltou a Alemanha continuando seu trabalho teatral.

Piscator distinguiu-se pela elaboração de seu *Drama Documentário*, com notáveis experimentações para a arte cênica. Este tipo de drama era um efetivo modelo teatral com o qual era possível conseguir uma ligação entre ação cênica e análise histórica. A linguagem cinematográfica é fundamental em Piscator. Também o seria posteriormente em Brecht; mas este não só no nível do espetáculo, também no nível dramaturgico. No *Drama Documentário*, o diretor alemão utiliza projeções cinematográficas em cena com o objetivo de dar um efeito didático e de ampliar o espaço cênico. Incorporam-se ao diálogo elementos narrativos que mostravam semelhança com o discurso emitido pelo comentador do documentário cinematográfico. Piscator, desta maneira, ressaltava descritivamente o conteúdo social dos acontecimentos. Propunha, aliás, encenações, que se desenvolveram por meio de quadros, segundo a forma de uma reportagem ou de uma revista de Cabaret.

Seu texto principal é *Teatro Político* (Das Politischer Theater, 1929).

VII.3) O Realismo Socialista

O termo apareceu oficialmente em 1932. O Congresso de Escritores Soviéticos, reunidos em 1933 começa a pesquisar e absorver as prerrogativas desta linha estética. Foi tomado pelo regime soviético como o gênero mais adequado para a educação das massas e para a transmissão ao povo do espírito socialista. Tenta-se reproduzir uma realidade nascida do sistema coletivista. O declínio desta linha estética começará a partir dos anos 60.

Bertolt Brecht

Bertolt Brecht soube, como nenhum outro dramaturgo da modernidade, problematizar a realidade cênica. Ele conseguiu reunir os múltiplos aspectos do mundo cênico e submetê-los a uma longa e frutífera discussão. Tanto nas suas teorias sobre a técnica do ator como nas suas concepções dramáticas, ele propõe uma renovação importante da arte teatral.

Brecht lançou as bases definitivas do teatro épico, opondo-se sistematicamente, à forma poética tradicional (inspirada na poética de Aristóteles). Suas montagens estão caracterizadas por um efeito de estranhamento (sobretudo na interpretação dos atores), para impedir a adesão fácil e ilusória do espectador, na intenção de que esse possa conservar ou descobrir uma objetividade crítica.

Bertolt Brecht é o dramaturgo e o experimentalista cênico com aportes imprescindíveis para a teoria literária teatral na modernidade do século XX. Ele participa ativamente de sua época, das transformações artísticas mais importantes, e é marcado pelos principais acontecimentos históricos da primeira parte do século. Saindo do confuso idealismo anarquista de sua etapa expressionista, Brecht vai tomando a utopia da luta de classes como uma tese de vida a ser defendida. Ajustou-se sempre às novas circunstâncias políticas que sua época o obrigava a tentar entender (primeira e segunda guerra mundial, a guerra fria). Na sua etapa de exilado consegue compreender a constante luta do homem frente ao sistema (seja qual for) que o domina e o consome. Mesmo assim, Brecht não se contenta mais em destruir instituições, agora quer modificá-las. Por outro lado, ele também representa aquela arte da modernidade que começa a nutrir-se com culturas fora do ocidente (Artaud é um excelente exemplo disso). Bertolt Brecht é um permanente admirador do teatro chinês e do efeito que esses códigos produzem no seu público.

O dramaturgo alemão representa bem aquele particular idealismo que dá cor à modernidade do século XX (principalmente na primeira metade), com suas buscas de renovação e revolução. Seu teatro é um claro exemplo que mostra como pode ser aplicada a ideologia na arte. Os aportes de seus conceitos são imprescindíveis para tentar entender a "pós-modernidade" do teatro atual.

Em séculos anteriores, o lado épico do teatro já tinha mostrado fortes características (Shakespeare, Goethe, etc...). Mas é com Brecht onde atinge-se uma conceituação mais explícita, a um desenvolvimento metodológico. Já no texto "Notas sobre a ópera de Mahagonny" (1931), onde mostra-se a importância da música na narração cênica, são claras as influências de Goethe e Schiller. Na sua elaboração teórica, o autor opõe-se a muitos conceitos de Aristóteles e retoma conceitos de

Hegel. É dessa maneira, que ele, como paradigma final da modernidade na teoria dramaturgica, é uma síntese dos dois paradigmas anteriores, seja por afinidade ou por oposição a eles.

É discutível até que ponto é certo o conhecido anti-aristotelismo de Brecht. Pode-se afirmar que não é totalmente oposto, já que mesmo renegando muitos dos conceitos do estagirita, também retoma outros, continuando sua utilização (a fábula por exemplo).

Esse dramaturgo alemão, basicamente, deixa marcada a diferença entre teatro dramático e teatro épico; opõe-se ao final de um efeito catártico (segundo a definição aristotélica de catarse) e ao submetimento às três unidades. Duas delas já tinham sido quebradas ao longo do desenvolvimento da teoria dramaturgica: o espaço e o tempo. Brecht opõe-se agora à terceira: a unidade da ação. Ele não faz, realmente, uma ação sem unidade (sempre tem uma linha geral que unifica a fábula), mas essa agora é mais livremente fragmentada no seu desenvolvimento: compõe uma história com cenas ou independentes entre elas.

A dramaturgia de Brecht apresenta seus principais aportes na sua reformulação do conceito de verossimilhança, na utilização de sua temática, no fortalecimento do aspecto épico e no distanciamento da ação. Primeiramente, Brecht reformula o conceito de verossimilhança quando argumenta que a arte não pretende só imitar a realidade, senão que também quer modificá-la participando mais ativamente do desenvolvimento dessa. Ele teve a convicção de que, através do teatro, o mundo poderia ser reproduzido, mas somente se esse fosse concebido como um mundo suscetível de modificação. Achava que a realidade só poderia ser descrita para o homem atual na medida em que essa fosse mostrada como uma realidade possível de ser transformada. Em segundo lugar, está a maneira como Brecht trabalha a temática na sua dramaturgia. O autor procura discutir e denunciar os problemas sociais explicitando suas preocupações didaticamente, sobretudo tentando mostrar quais são as contradições que impossibilitam um equilíbrio de vida na sociedade burguesa. Em terceiro lugar, a grande contribuição de Brecht à teoria teatral é a fusão do elemento épico com o dramático. Esses conceitos não estiveram tão separados realmente, se considerarmos a função do coro nas tragédias gregas, ou a estrutura didático-narrativa do teatro medieval. Quer dizer, o percurso de Brecht do dramático ao épico é mais do que uma questão de estilo, há motivos ideológicos. Finalmente, percebe-se que a dramaturgia de Brecht consegue seu distanciamento mediante a relativização e a ruptura da ação. Utiliza-se dos comentários, dos distanciamentos narrativos para melhor descrever a realidade (social) da cena. Poder-se-ia afirmar que sua dramaturgia "descreve sua fábula", quer dizer, evidencia ao espectador que a fábula é uma fábula, na hora de narrar os acontecimentos.

É baseando-se nesses argumentos, que se apresenta Brecht como paradigma final ao qual chega a teoria da dramaturgia e como representação culminante desse final de modernidade.

É necessário esclarecer a importância que dava Brecht ao prazer do espetáculo e do espectador, o prazer como complemento de sua perspectiva crítica e transformadora na hora de achar a realidade (por exemplo, a utilização operística da música, sua maneira de introduzir o humor). É perigoso tomar o teatro de Brecht somente como uma atividade artística ideológica e discursiva.

Berliner Ensemble

O grupo dirigido por Brecht, o Berliner Ensemble, foi praticamente o mais importante da pós-guerra; tornou-se um dos modelos de grupo teatral no século vinte. Foi neste laboratório, que Brecht pode pesquisar, experimentar e mostrar de forma prática a efetividade de sua dramaturgia, quando essa era levada ao palco. O Berliner Ensemble marcou um momento de importância na história do movimento teatral, em que a renovação dramática e cênica caminharam juntas. Precisamente quando a qualidade do grupo chegou ao seu ponto mais alto, Brecht morreu (14 de agosto de 1956), enquanto ensaiava uma das suas peças fundamentais: "A vida de Galileu" (que posteriormente fez sua estréia o 15 de janeiro de 1957). O grupo continuou tendo sua vigência e vitalidade graças a Manfred Wekwerth, que assumiu a direção do grupo. Ele recapitulou muitos dos escritos de Brecht, além de fazer numerosos estudos teóricos, continuando a linha do dramaturgo alemão. Para muitos, o final definitivo do que realmente foi o Berliner Ensemble aconteceu com a morte de Helene Weigel em 1971, primeira atriz da companhia e principal modelo vivo das propostas teóricas de interpretação criadas por Brecht. Mesmo assim, depois de Wekwerth, o Berliner Ensemble continuou sendo dirigido geralmente por dramaturgos importantes como Manfred Karge e Heiner Müller. Até agora é uma importante instituição cultural alemã (e mundial). Um modelo de trabalho teatral que deixa sentir sua influência até nossos dias.

Textos

Usaram-se textos específicos a ser analisados. As principais propostas teóricas encontram-se reunidas no livro "Escritos sobre teatro" (Schriften zum Theater, 1957), texto que recopila escritos e ensaios teóricos feitos entre 1938 e 1955. Devido à diversidade dos temas, trabalha-se especificamente com os escritos que discutem as

propostas teórico-dramatúrgicas. Esses são: "Pequeno organon para o teatro"(Kleines Organon fuer das Theater, 1953), "Notas sobre a ópera-Ascensão e queda da cidade de Mahagonny" (Anmerkungen zur Oper Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny, 1920), "A dialética no teatro" (Die Dialektik auf dem Theater, 1956).

Dados Biográficos

Nasce em Ausburgo a 10 de fevereiro de 1898, onde mora e estuda até 1917, quando começa a estudar Medicina e Ciências Naturais na Universidade de Munique. Em 1918 é convocado para o serviço militar como atendente médico. Nessa época escreve sua primeira peça: *Baal*. No ano seguinte continua seus estudos interrompidos na Universidade. Em 1922 estréia sua primeira peça, *Tambores na noite*, em Munique. Neste mesmo ano casa-se com Marianne Hoff. Depois de posteriores estréias, entre elas *Eduardo II* em Munique e *Baal* em Leipzig, traslada-se a Berlim em 1924. Em novembro de 1927 divorcia-se de Marianne Hoff. Brecht colabora com o trabalho de Erwin Piscator. Em 1928, com a estréia da peça *Schweik*, o trabalho de ambos chega a um importante momento de evolução. Meses depois Brecht realiza a primeira estréia de *A Ópera dos três vinténs*. Pouco depois, casa-se com Helene Weigel. Seguem-se importantes estréias de trabalhos como *Ascensão e queda da cidade de Mahagonny* em Leipzig (1930) e *A Mãe* (1932). Quando Adolf Hitler afirma-se no poder na Alemanha, muitos intelectuais e artistas começam a emigrar do país. Em 28 de fevereiro de 1933, Brecht deixa a Alemanha iniciando um longo período de exílio (15 anos). Percorre diferentes lugares da Europa onde pudesse estabelecer-se com certa segurança. Viaja por Viena, Suíça, França e finalmente estabelece-se na Dinamarca. Em 1935 visita Nova Iorque para assistir a apresentação da peça *A Mãe* encenada pelo Theatre Union. Em 1937 estréia *Os fuzis da Senhora Carrar* em Paris. No verão de 1939 deixa a Dinamarca para trasladar-se a Estocolmo; um ano depois muda-se para Finlândia. Este mesmo ano (1940) estréia pela primeira vez *Mãe Coragem* em Zurique e em julho chega aos Estados Unidos, desembarcando na Califórnia (San Pedro). No ano de 1943, duas peças de Brecht fazem estréia: *A Alma Boa de Se-tzuan* e *A vida de Galileu*. O ano de 1947 foi um momento marcante para Brecht. Em 30 de julho estréia *A vida de Galileu* em sua versão inglesa, no Coronet Theatre de Hollywood, tendo a Charles Laughton como protagonista. Pouco tempo depois (30 de outubro) é interrogado pela Comissão de Atividades Antiamericanas, em Washington. Em novembro retorna a Europa. A encenação de *A vida de Galileu* estréia em Nova Iorque (7 de dezembro) dias após a retirada de Brecht do país. Finalmente

volta a Berlim em 1948. Um ano depois funda o Berliner Ensemble e estabelece-se em Berlim Oriental. O grupo inaugura seu teatro com a peça *O Senhor Puntilla e seu criado Matti* (1949). Em 1951 *Mãe Coragem* é apresentada em Paris pelo Théâtre National Populaire, e no ano seguinte o grupo faz uma gira por diferentes partes de Europa. Em 1954 o Berliner Ensemble ocupa o renomado teatro Théâtre am Schippbauerdam e pouco depois estréia *O Círculo de Giz Caucasiano*. O grupo teatral participa do Festival Internacional de Teatro em Paris, esse ano com *Mãe Coragem* e o ano seguinte (1955) com *O Círculo de Giz Caucasiano*. Bertolt Brecht morre a 14 de agosto de 1956 de trombose nas coronárias, quando desenvolvia os ensaios de *A vida de Galileu*.

Obras

Bertolt Brecht desenvolveu seu trabalho literário tanto em poesia, quanto em romance, conto e criação de roteiros para filmes. Sua contribuição principal, contudo, foi na área de literatura dramática, tanto teórica como prática.

Estas são algumas de suas peças mais importantes:¹³³

- *Baal* (1918)
- *Tambores na noite* (*Trommeln in der nacht*, 1918)
- *O Casamento* (*Die Hochzeit*, 1926)
- *Um homem é um homem* (*Mann ist Mann*, 1924-5)
- *A Ópera dos três vinténs* (*Die Dreigroschenoper*, 1928)
- *Ascensão e queda da cidade de Mahagonny* (*Aufstieg und fall der stadt Mahagonny*, 1928-9)
- *Santa Joana dos Matadouros* (*Die Heilige Johanna der Schlachthoete*, 1929-30)
- *A Mãe* (*Die Mutter*, 1930-2)
- *Terror e Miséria do Terceiro Reich* (*Furcht und Elend des dritten Reiches*, 1935-8)
- *Os Fuzis da Senhora Carrar* (*Die Gewehreder Frau Carrar*, 1937)
- *Mãe Coragem e seus Filhos* (*Mutter Courage und Ihre Kinder*, 1939)
- *A vida de Galileu* (*Leben des Galilei*, 1938-9)
- *A Alma Boa de Se-Tzuan* (*Der Gate Mensch von Sezuan*, 1938-40)
- *O Senhor Puntilla e seu criado Matti* (*Herr Puntilla und sein Knecht Matti*, 1940-1)
- *A Resistível Ascensão de Arturo Ui* (*Der Aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui*, 1941)
- *O Círculo de Giz Caucasiano* (*Der Kaukasische Kreidekreis*, 1944-5).

¹³³ O ano entre parênteses corresponde à data em que a peça foi escrita.

PRINCIPAIS CONCEITOS

I) O Materialismo Dialético¹³⁴ em Brecht

No fim dos anos vinte, Brecht já estava absorvido pelos estudos sobre a filosofia Marxista. Este conjunto de noções adequavam-se efetivamente a suas inquietações e questionamentos sobre a realidade social de sua época. Brecht encontra nas idéias de Marx, um lar seguro para o desenvolvimento de teorias posteriores e sua aplicação no trabalho cênico.

I.1) Sobre a situação da arte na modernidade

As idéias geradas pela ilustração burguesa, ao atingir um eficiente grau de desenvolvimento, causaram uma crise fundamental: o indivíduo encontra-se alienado do mundo e da realidade que experimenta.

Após a revolução burguesa, o progresso social permitiu uma difusão, cada vez mais ampla e rápida do saber. Os estudos do homem deram a conhecer a maneira como manifestavam-se os processos sociais no interior de uma cultura. A maquinaria social começava a exhibir suas partes. Como nunca, o indivíduo percebe agora que ele pode interferir na transformação das estruturas sociais em que participa. A revolução industrial e a ciência tiveram um papel fundamental no projeto burguês. A burguesia deve à ciência seu desenvolvimento como classe social. Essa tomou posse da ciência, precisamente para manter seu poder, tornando-se sua única beneficiária. Não pode permitir que o sistema de conhecimento sob seu controle, se vire contra ela, tirando-lhe seu domínio social. É então que, como classe no poder percebe que a disseminação da cultura estava tornando a engrenagem da estrutura social transparente demais. Por esse motivo a ciência e seu poder começa a ser usada para afirmar e defender os interesses da burguesia. Isto, inevitavelmente gerará contradições. O teatro torna-se o lugar onde uma classe determinada recria-se, diverte-se. O espírito científico da arte só dirige-se à natureza que circunda o homem, mas não se aplica ao homem e suas relações sociais. Para o público proletário era dada uma arte “narcotizante” que, mais do que aliviar suas tensões, o fazia esquecer seus problemas e contradições.

¹³⁴ Teoria da filosofia Marxista onde fundamenta-se que o conjunto de fenômenos (materiais) que compõem a realidade não podem ser consideradas estáticas, imutáveis ou acabadas. Em primeiro lugar, a materialidade do mundo afeta a consciência do homem. Em segundo lugar, tanto a realidade material quanto o pensamento do homem estão em constante transformação. Portanto, todo fenômeno tem um caráter de “processo”; essa metamorfose segue uma dinâmica dialética.

Nesse contexto, uma arte e um teatro questionador se faz imprescindível. O Teatro Épico, precisamente, tentará evidenciar essa situação, com a análise e o debate. Os objetivos relacionados com revolução social e ciência crítica permitem entender a necessidade desta proposta dramática.

Brecht, analisando a situação da arte no século XX, questiona a posição dos críticos, teóricos e criadores neste momento da modernidade. O autor afirma que esses realmente não tem consciência da maneira como estão inseridos no sistema. Os artistas acham que dominam o processo cultural, mas na verdade é a estrutura dessa cultura que os domina. A Arte está sob o comando dos produtores; estes impõem regras para a realização do que eles tomam como “produtos da arte”. Assim, a criação adquire determinado conceito de valor que a torna “mercadoria”. Exige-se cada vez mais que o resultado da criação artística esteja adequado ao sistema de produção cultural que a torne consumível, acessível. Logicamente, esta maquinaria produtiva está dominada por uma classe social no poder que aceita só aquilo que a sustenta. Brecht salienta que a função social desta produção artística está baseada no “divertimento”. Esta finalidade não pode ser questionada. Todo elemento cultural que pretenda alterar ou criticar o sistema produtivo da arte, ou que pretenda criar um sistema diferente, será marginado e portanto eliminado; evita-se que esse chegue aos grandes meios de informação. Nada deve enfraquecer as forças sociais dominantes que sustentam aquele sistema de produção e que garantem seu domínio cultural e econômico.

I.2) Sobre a Relatividade Histórica

O teatro burguês, segundo Brecht, sempre deu ênfase na sua temática à idéia de “intemporalidade histórica”. O homem parece estar submetido a forças “eternas”(do destino, da sociedade); forças tomadas como “essenciais” porém imutáveis. A estrutura da fábula deve apresentar-se de maneira tal que os homens de todas as épocas não mostrem mudanças. Esta postura parece dar uma concepção “histórica”, mas realmente é uma visão “não histórica”. No relato dramático modificam-se os acontecimentos e os ambientes da ação, mas o homem permanece o mesmo. Percebe-se que a transformação da história parece referir-se ao ambiente, mas não ao homem em si mesmo. Conceber o homem como um elemento do seu contexto; ver o ambiente como uma variável importante na transformação do ser, é consequência de uma nova visão: o pensamento histórico.

Brecht critica o teatro moderno do século XX (especialmente o naturalista) por apresentar a sociedade como uma estrutura que não se altera, ou não pode ser transformada pelas pessoas que a compõem. O teatro não deve simplesmente descrever as idéias e emoções permitidas no contexto histórico de determinadas relações humanas; deve também provocar pensamentos e sentimentos que sejam importantes para a reformulação desse contexto. Esta visão conceitual está caracterizada pela sua “relatividade histórica”. Segundo essa noção, toda época é efêmera e temporal; já que a história tem um contínuo movimento de transformação. As condições históricas não devem ser consideradas como poderes abstratos, supra-terrenais. Os acontecimentos são criados, gerados e sustentados pelo próprio homem e é também por ele que podem ser modificados. O Teatro Épico vale-se da noção de “relativismo histórico” para elaborar a estrutura da fábula; e para salientar a maneira como cada personagem reage em acordo ao contexto social e histórico.

I.3) O Materialismo Dialético na Cultura

Em seus escritos, Brecht elabora diferentes idéias que mostram a maneira como o materialismo marxista pode ser aplicado a uma proposta cultural.

O Materialismo Dialético salienta que a nova ciência deve ser acessível as diferentes classes sociais. O conhecimento da época estuda as diferentes sociedades humanas mostrando a luta dos dominados contra os dominadores.

A Arte Épica está dirigida aos “filhos de uma época científica”. O receptor deste momento tem uma atitude de natureza mais crítica perante a sociedade que o circunda.

Dentro deste contexto histórico, a função da arte cênica consiste em aliar-se as agrupações de pessoas mais necessitadas e impacientes pela realização de modificações na estrutura social.

É necessário desenvolver uma arte em coordenação com as forças transformadoras do momento histórico. Nesse aspecto o teatro deve estar ao serviço de todas aquelas grandes massas trabalhadoras que produzem a grande escala. A arte cênica deve atingir os subúrbios das grandes cidades; deve dirigir-se a todos aqueles receptores que vivem sob dificuldades econômico-sociais. O objetivo é que por meio do divertimento do espetáculo teatral, possam enxergar e discutir seus problemas de maneira acessível e agradável. A arte da modernidade do século XX, enfim, deve

reunir suas forças e dirigi-las a uma nova agrupação social: a classe trabalhadora. Este é o público da nova arte do materialismo dialético.

Brecht mostra como a ideologia de sua época é produto de profundas mudanças sociais e determinantes acontecimentos históricos (revoluções, guerras, etc). Todos os avanços científicos e culturais, toda emancipação do homem diante a natureza, o domínio dos seres de seus mecanismos de produção, levam a uma transformação da sociedade. O prazer da época, a modernidade na sua era científica, consiste em entender como as coisas mudam, de maneira tal que seja possível intervir sobre elas. O homem é enxergado como um ser que participa ativamente da transformação e construção de sua realidade; esse já não pode ser definido somente como alguém que é, senão como alguém que poderia ser.

II) O Teatro Épico

O Teatro Épico é um modo de drama e encenação que sublinha os aspectos narrativos no fenômeno teatral com a intenção de produzir um efeito de “distanciamento”. Procura-se um efeito anti-ilusionista onde não simplesmente representa-se relações interpessoais; mais do que isso, é apresentada criticamente a influência das condições sociais em que estas relações desenvolvem-se. Neste modo de expressão dramática acentua-se o lado racional. Isto não quer dizer que o sentimento está excluído, mas sim submetido aos objetivos da razão. O problema social é a preocupação principal do Teatro Épico. Esse é um teatro que pergunta, questiona sem aceitar facilmente as situações por si mesmas. Seu método influencia-se do sistema de pesquisa científica, do espírito de observação. Isto adequa-se ao espírito moderno do século XX. As experimentações onde usavam-se enfaticamente os elementos épicos na manifestação teatral, já se tinham iniciado com Piscator. Bertolt Brecht continua e afirma este caminho.

O Teatro Épico é uma prática dramática que pretende superar as “regras aristotélicas”. Libera-se de vários elementos como, por exemplo, a causalidade das ações, a convencional noção de personagem, a progressão dramática, e a reprodução mimética dos acontecimentos. Esta dramaturgia reage contra a peça “bem feita” segundo as regras tradicionais estabelecidas; esta em contra do efeito de ilusão e catarse produzido no público.

O principal motivo pelo qual este teatro é chamado de Épico, deve-se a que muitos dos acontecimentos da fábula são narrados, e não representados diretamente. Ou seja, a “diégesis” substitui a “mímese”. Patrice Pavis elabora a seguinte definição sobre o termo “Diégesis”: vocábulo original grego que significa “relato”, imitação de um acontecimento por meio de palavras que narram a história e não apresenta às personagens que interpretam (como aconteceria na “mímese”).¹³⁵ Assim, as personagens descrevem os fatos verbalmente, ao invés de representá-los dramaticamente.

Brecht salienta que o elemento épico do seu teatro é usado de maneira particular e com finalidades próprias, mas isso não quer dizer que seja um conceito novo. Existem aspectos épicos no teatro asiático, nos mistérios medievais e no teatro clássico espanhol. Estas expressões dramáticas já apresentavam elementos de “Diégesis”, características didáticas e de distanciamento. No caso do dramaturgo alemão, sua proposta poética e cênica é o resultado de um momento histórico que tem a ver com o movimento social e o desenvolvimento técnico.

A palavra “Épico”, foi usada para o teatro inicialmente por Erwin Piscator; mas foi Brecht quem desenvolveu o conceito na teoria e na prática com maior consistência. O termo começou a ser usado por ele a partir de 1926, ao escrever *Um homem é um homem*, mesmo que as características desta dramaturgia já aparecera desde 1918 com a peça *Baal*.

O Teatro Épico é uma dramática que enfatiza sua “função social”. Para isso, exige do receptor que este não se mimetice com as ações das personagens da obra. Com esta estética pretende-se descrever o mundo atual para o homem contemporâneo; um mundo, aliás, possível de ser transformado. Percebe-se como o conteúdo, no Teatro Épico, é uma parte fundamental. Tanto a técnica quanto a filosofia estética estão a serviço da apresentação desenvolvida do conteúdo.

O Teatro Épico é a maneira como a Poesia Dramática nutre-se dos elementos da Poesia Épica: capta-se a visão ampla de um mundo, de uma sociedade e de uma cultura; visão que vai além do individual. A ação particular existe, mas ela incorpora-se à expressão relacionada à cultura nacional e às características de seu tempo. O teatro torna-se épico porque sua visão amplia-se desde o individual para o contexto.

¹³⁵ PAVIS, Patrice *Diccionario del teatro*, Paidós Comunicación. Barcelona, 1990, p.137.

Isto não quer dizer que o particular seja deixado de lado. A dramaturgia sempre será expressada por meio de um elemento individual.

Depois da proposta Brechtiana, a oposição estabelecida desde Hegel entre o épico e o dramático perdeu sua rigidez. A passagem entre ambas formas poéticas tornou-se mais flexível. O movimento cênico do século XX, por meio de diferentes técnicas, tem desenvolvido suficiente complexidade como para assimilar elementos narrativos. As projeções cinematográficas usadas no espetáculo são um exemplo disso. Assim, com o Teatro Épico, o palco começou a “narrar”.

No que refere-se à técnica da proposta cênica e dramaturgica Brechtiana, o elemento principal deste teatro está em seu “efeito de estranhamento”. Por meio deste artifício, o Teatro Épico renuncia aos códigos ilusionistas provocando uma polêmica quebra da mímesis. Com o distanciamento evidencia-se que a realidade teatral é só imaginária. Quebra-se a identificação do público com o espetáculo. O objetivo deste efeito é provocar uma visão crítica do receptor diante de seu ambiente social. Na performance cênica mostram-se títulos que apresentam as cenas, aparecem cartazes, projeções de textos que comentam epicamente e sugerem o contexto social das ações. Este modo de acontecimento cênico “teatraliza a literatura”. A palavra, como forma, além de seu conteúdo, torna-se objeto cênico. Os textos aparecem sobre o palco adquirindo uma nova função. Desta maneira, a poética épica é absorvida pela poética dramática e pelo fenômeno cênico todo. Esses elementos literários teatralizados têm, aliás, o alto poder de relativizar a ação apresentada.

Brecht salienta como o processo histórico permite entender a importância, para a época atual, de sua proposta estética. Segundo ele, a aparição do Teatro Épico é a expressão do Materialismo Marxista. Esse pensamento é a resposta a uma contradição, a uma conjuntura: a crise estética burguesa. Na época absolutista, a sociedade burguesa procura sua liberação e posteriormente sua evolução. Todo o movimento cultural esteve encaminhado à obtenção deste fim: a auto afirmação do indivíduo burguês. Destrona-se ao rei favorecendo o surgimento do cidadão comum, do produtor, o proprietário. Esta classe dará propulsão ao crescimento evolutivo da máquina e da técnica no mundo. Mas os valores provenientes do individualismo burguês, depois que o grupo social encontra-se assentado, começam a gerar contradições e a entrar em crise. Tudo isto reflete-se na cultura; finalmente nas inquietações do receptor de arte e do espectador de teatro. As incoerências do sistema

social burguês prontamente começam a ser advertidas na estética dramática que inevitavelmente as reproduz. A arte da burguesia permitiu o desenvolvimento e a afirmação do indivíduo no mundo; mas agora, diante das novas crises e conflitos sociais que isso causa, esta própria classe social pretende utilizar a estética que gerou para que o homem esqueça as contradições manifestadas. O Teatro Épico (entre outras expressões culturais do começo do século) pretende desmascarar esta situação.

II.1) Teatro e Ciência

Brecht salienta que se precisava uma poética dramática em acordo com a atual era científica. Assim, o Teatro Épico é a tentativa de criar uma estética das ciências exatas. Brecht está preocupado por mostrar como a ciência moderna influi nos processos sociais.

O estado de estranhamento que se produz num ser perante um fato ou fenômeno da realidade até então tomado como familiar, aquela sensação de perplexidade, desde os gregos é o primeiro passo que leva à investigação científica e à procura de conhecimento pelo ser humano. Assim, o prazer do espectador da era científica está próxima ao prazer do cientista quando desvenda segredos do universo e a natureza. O efeito de distanciamento, no teatro, tem como finalidade provocar no receptor aquela nova perspectiva respeito à realidade e o contexto social que o circunda. Brecht pretendia que o público descobrisse seu “instinto de investigação, sua fome de pesquisa”; o espectador tornaria-se assim o cientista do seu mundo social e individual.

Assim como o Teatro Épico, o poeta também deve nutrir-se das ciências e da consciência que gera. Linhas de conhecimento como a Psicologia, são fundamentais para a preparação do dramaturgo. A Psicanálise, O Behaviorismo, são manifestações importantes. As perspectivas dadas pela Sociologia, Economia, História, Estatística, etc., são uma fonte de alto valor para a evolução do entendimento humano.¹³⁶

Um dos grandes e complexos símbolos da era científica é “A Máquina”. Ela representa tanto um ideal quanto um conceito de beleza no começo de século. A economia de sua forma, sua objetividade perfeita, tornou-se modelo simbólico que influenciaria aos artistas. A máquina viria a ser a metáfora do que seria a estrutura social e a engrenagem cultural. Este “aparelho” tinha que ser dominado pelo homem, e aperfeiçoado cada vez mais em seu próprio benefício. Assim, por consequência, tudo o que era socialmente utilitário constituía um conceito de beleza estética. A

¹³⁶ Deve-se ter em conta que o enfoque teórico das ciências mencionadas corresponde ao grau de avanço que essas adquiriram até os anos 50.

literatura e o teatro, teriam que valer-se de modelos didáticos claros e objetivos que pudessem instruir aos homens menos favorecidos a maneira de usar esta engrenagem social para melhorá-la, evoluí-la. Pelo menos, era assim como manifestava-se a utopia deste momento.

Finalmente, cabe dizer que a visão racional com a qual Brecht elabora sua técnica teatral é uma visão científica. Para ele, o teatro precisava-se tornar um instrumento da “engenharia social”, um laboratório comportamental de mudança cultural. O prazer do espectador da era científica está próxima do prazer do cientista quando desvenda enigmas de seu universo.

II.2) O Efeito de Distanciamento

A palavra original alemã “*Verfremdungseffekt*” pode ser traduzida como “efeito de estranheza ou alienação”. Este princípio estético aplicado ao teatro, é uma técnica que provoca uma quebra na identificação com a realidade cênica, descobrindo propositalmente os artifícios do trabalho técnico teatral, tanto na dramaturgia quanto na interpretação cênica. O Efeito de Distanciamento é a base que sustenta o Teatro Épico. Este elemento teatral é difícil de ser explicado dentro de uma perspectiva estética só teórica, ou só dramaturgicamente. O resultado do estranhamento abrange todos os elementos que dão vida e impulsionam o acontecimento cênico; só é possível de ser compreendido finalmente por meio de sua efetiva prática. O distanciamento tem sua aplicação principal na técnica de interpretação do ator. Modelo que tornou-se fundamental e alternativo à linha desenvolvida por Stanislavski.

Aquilo que permanece inalterado faz muito tempo, pode terminar parecendo como algo imutável por si mesmo. Esta é uma idéia ou sensação falsa que precisa ser revelada. O Efeito de Distanciamento manifesta-se por meio de um processo determinado com o qual pretende-se que a realidade seja redescoberta. Para atingir esse objetivo precisa-se um elemento que possa produzir um olhar de estranheza. O teatro, com as suas reproduções do convívio humano, deve procurar que o público fique assombrado do que vê; que consiga enxergar com um novo olhar aquilo que antes parecia comum. Para tal resultado precisam-se técnicas que provoquem um afastamento diante de todos os elementos da realidade que parecem familiares; é necessário tornar incomum aquilo que parecia comum. Este modo de prática cênica vale-se de uma nova ciência social: a dialética materialista. O Efeito de Distanciamento mostra as condições sociais como fenômenos que estão em contínuo processo de mudança e tenta explicitar constantemente suas contradições. Esse

método só tem sentido na medida que mostra como as coisas estão em constante transformação e mutação; também como as diversas formas de convívio social também estão mudando permanentemente. A experiência do efeito distanciamento, segundo Brecht, contém um “processo dialético”: aquilo (o fato) que sempre pareceu naturalmente compreensível torna-se incompreensível; e num terceiro momento é novamente compreendido mas de uma maneira crítica. A dialética do processo manifesta-se da seguinte maneira: compreensão – não compreensão- compreensão crítica.

O estranhamento cênico aplica-se em, praticamente, todos os aspectos que compõem o fenômeno teatral: fábula, construção de personagem, gestualidade, recitação do texto, música, etc. Na “interpretação dos atores”, eles aproximam-se de sua personagem sem uma mimetização. A “música” é um forte elemento de distanciamento; ela pode mudar o clima da ação e provocar um apelo à reflexão do público. Os “Recursos Cênicos” dão o elemento narrativo as ações: mudanças de luz, composições contrastadas de iluminação, projeções fotográficas ou cinematográficas. A “Cenografia” vale-se só de elementos simbólicos. Os elementos cenográficos, mesmo que o ambiente seja realista, devem ter um uso prático (e não decorativo) ou estar carregados de conteúdo histórico e social. Um exemplo pode ser achado na “carroça” usada por *Mãe Coragem* na peça de Brecht. A “coreografia” teatral é também outro elemento cênico de eficiente distanciamento. Tem a ver com a direção de atores. A disposição cênica dos intérpretes, a elaboração gestual de seus movimentos e gestos são símbolos de altas conotações sociais.

O objetivo principal do efeito de distanciamento é dar caráter histórico aos acontecimentos apresentados. Ou seja, desvendar a “relatividade histórica” dos fatos que sublinham a condição passageira dos acontecimentos.

II.3) A Didática no Drama

O texto Brechtiano, de tendência épica e didática, é a perfeita expressão de sua época. Os diferentes movimentos artísticos dificilmente adequavam-se bem às expectativas da esquerda revolucionária e seus anseios de propagação por meio de manifestações culturais. Nesse sentido, Brecht conseguiu preencher uma lacuna. O teatro, ao sublinhar seu aspecto instrutivo tornou-se uma excelente ponte de comunicação onde filósofos e sociólogos transmitiam sua explicação do mundo e as possibilidades de sua modificação. No teatro Brecht amadureceu a intenção didática de sua dramaturgia. Se no começo

preocupou-se por uma pedagogia explícita, com a evolução de seu trabalho soube complementar didática e divertimento.

As intenções instrutivas de Brecht estavam em estreita relação com o uso do efeito de distanciamento. Montagens cinematográficas mostravam acontecimentos de todo o mundo, comentando a ação em cena; um narrador dá uma visão crítica dos fatos apresentados.

A dramaturgia Brechtiana com características didáticas apresenta duas etapas em seu desenvolvimento. Um primeiro momento está marcado pelas peças enfaticamente pedagógicas. O autor salienta a crítica, procura reeducar a visão do homem para que consiga realmente entender o mundo que o circunda. Geralmente estas peças tem uma estrutura de “juízo”; esse modelo dramático ajuda a expor diferentes idéias em contraposição, dando-se no final um juízo sobre o exposto. Estas características são resultantes em peças como *Aquele que diz sim, Aquele que diz não; A exceção e a regra* (1930). Com este último trabalho finaliza sua etapa basicamente pedagógica.

Um trabalho que exemplifica esta etapa na dramaturgia Brechtiana e a montagem de *A Mãe*, que se estréia em janeiro de 1932 em Berlim. O didatismo, praticamente pedagógico, deste primeiro momento chega ao ponto de culminância com esta peça. Essa obra, considerada por Brecht como anti metafísica, materialista e não aristotélica, transparece sua intenção de ensinar ao espectador a assumir um comportamento que o leve a modificar o mundo. O receptor precisa ser induzido, por meio do fenômeno teatral, à incorporação de atitudes distintas às usuais. A peça é praticamente a teatralização de um tratado de economia política e sociologia, com um forte esquema dialético. Nesta parte, Brecht mostra uma definitiva coerência com suas idéias, criando uma linguagem dramática com abertas intenções educativas. O teatro, como divertimento, é posto de lado, adiado. Nada deve obstruir os objetivos de sua pedagogia. Era necessário trabalhar com a arte, arduamente, para a conscientização de um novo público que para Brecht ainda estava por nascer.

Na segunda fase de sua dramaturgia, Brecht dá ao didatismo de sua dramaturgia complexidade e amadurecimento. Assimila mais as propostas marxistas; complementa a função instrutiva do drama com o divertimento e dirige sua dramaturgia para o público existente na época. O autor alemão, neste momento, transparece menos suas

propostas didático-dramatúrgicas. De outro lado, Brecht deixa de procurar “aquele público ideal”, e decide transformar a visão do receptor contemporâneo a ele de maneira menos explícita. Contudo, a força crítica de suas peças mantêm seu vigor. Cabe mencionar neste caso, as peças: *Terror e miséria do Terceiro Reich*, *Mãe Coragem*, *A alma boa de Se-Tzuan* e *O círculo de giz Caucásio*.

II.4) O Poeta do Teatro Épico

O dramaturgo não é mais aquele imaginado ser superior. Não tem aquela condição quase divina da poética antiga; nem aquele status cultural segundo o qual tem uma capacidade especial (diz-se talento) para absorver conhecimento e perceber fenômenos.

Geralmente as teorias dramáticas, a partir de Hegel, mostram ao bom poeta como aquele a quem lhe é suficiente olhar nele mesmo para descobrir as fundamentais essências humanas. É desta maneira como ele pode explicar e expressar as características do homem e sua realidade, dando uma visão de mundo que dificilmente qualquer um poderia expressar.

Brecht questiona essa interpretação, por ser cômoda, limitada. O dramaturgo é um ser comum que faz um determinado modo de trabalho, um artesão ao serviço de sua comunidade. Segundo uma visão materialista, não tem uma capacidade especial por si mesma. Não é mais considerado como um ser possuidor de qualidades ou virtudes artísticas especiais. O talento não nasce, ele se faz. O poeta é um ser que utiliza toda sua razão para desenvolver uma filosofia e uma técnica que o leve a criar peças dramáticas. Não é olhando dentro dele que conseguirá ter uma visão objetiva do ser e sua realidade. É enxergando a sociedade em sua volta, em suas manifestações e contradições; é se distanciando dele mesmo para enxergar o mundo ao seu redor, que conseguirá elaborar códigos dramáticos solidamente úteis para seu meio. Sua atividade precisa, aliás, estar em contato com outras áreas de conhecimento. O poeta dramático precisa nutrir-se de outras ciências que permitam o contínuo crescimento de seu trabalho estético.

III) A Estrutura Dramática

No Teatro Épico, vê-se que o efeito de distanciamento determina a totalidade do fenômeno teatral. No que refere-se à estrutura dramática, esta deve estar constituída por seus elementos de maneira

enfaticamente épica. Assim, a composição do texto deve inserir elementos narrativos que causem o estranhamento da ação e uma visão crítica dos acontecimentos.

Bertolt Brecht segue uma linha de “dramaturgia aberta”, ou seja, aquela que libera-se das regras aristotélicas na criação poética. O autor, propõe uma estrutura dramática aberta e episódica. A história está basicamente composta por uma série de situações, encadeadas por um fio geral mas, independentes entre si. A peça, em seu efeito total, apresenta uma “montagem” de diferentes episódios (às vezes, em contraste). A ação geral não tem um ritmo linear; ela é quebrada pelo distanciamento constantemente. Não se faz, necessariamente, uso de uma progressão dramática dos acontecimentos. No Teatro Épico, a estrutura tem uma irregularidade premeditada, com o objetivo de “surpreender e despertar” ao receptor evitando que se mimetice facilmente com ação sem uma visão crítica.

III.1) A Palavra em Cena

A dramaturgia de Brecht revela um fator poético importante que ele soube exemplificar com eficiência na sua prática cênica: no espetáculo a representação da palavra escrita pode ser tão importante quanto a palavra falada.

O texto dramático pode ser representado tanto de maneira verbal (os diálogos, os discursos das personagens, as canções, etc) quanto de maneira escrita (projeções de artigos ou notícias de jornal; apresentação do título do episódio que vai ser representado).

O teatro de Brecht é épico não só pelo uso do conteúdo, também pelo complexo uso de forma. Brecht leva a condição literária do teatro ao palco. Assim, a palavra adquire uma nova e ampla dimensão simbólica no fenômeno cênico.

Segundo Brecht, este efeito também permite a evolução científica do teatro já que se faz possível aproximar a arte cênica a outras manifestações intelectuais.

III.2) As Partes da Peça

Geralmente Brecht, em sua dramaturgia, não segue a divisão até então estabelecida; ou seja, aquela peça composta por “Atos” que por sua vez compõem-se de “Cenas”. O dramaturgo alemão elabora a estrutura de suas obras influenciando-se de outras linguagens, como são a montagem cinematográfica, a estrutura do jornal ou o filme documentário. Sublinha-se a maneira como os episódios são montados. O autor alemão utiliza técnicas vindas da estrutura dramática do “Roteiro Cinematográfico”. Esta

experiência já se tinha desenvolvido inicialmente no trabalho de Erwin Piscator. Brecht nutre-se desta prática, e a amplia com uma elaboração metodológica maior. Assimila o que parecia um simples efeito cênico à teoria dramaturgica.

O Teatro Épico mostra como a peça pode estar composta por “Quadros”. Estas são cenas independentes que sobrepõem-se uma após outra seguindo só basicamente uma linha de ação geral. A autonomia destes quadros dramáticos funcionam especificamente da seguinte maneira:

- a) Uma cena não é necessariamente conseqüência da anterior nem precisa gerar a cena posterior.
- b) Cada cena tem sua própria estrutura, vale por si mesma. É como uma peça dentro de outra peça. Tem seu próprio tempo e espaço, seu próprio “começo – meio – fim”; ou seja, sua própria unidade.

A independência entre estes quadros não é total. As diferentes cenas estão ligadas por um assunto determinado, por uma ação e conflito geral. Na estrutura do Teatro Épico, o “narrador” é muito importante: Além de ser um elemento de estranhamento, os fatos podem ser unificados, montados, por meio dele. Ele é uma espécie de guia que conduz ao espectador no percurso dos fatos.

Cada quadro costuma ser apresentado, introduzido por meio de um “título” que indique o sentido dos sucessos por acontecer ou que resumam a cena a ser exibida. Percebe-se como Brecht vale-se da estrutura épica para suas peças. O leteiro em referência à apresentação de cada episódio parece corresponder ao título do capítulo de um romance.

Bertolt Brecht explicita eficientemente a importância do “título do quadro” na sua dramaturgia:

Devemos, então, contrapor cuidadosamente as diversas partes da fábula, dando-lhes uma estrutura própria, a de uma pequena peça dentro da peça. Para atingirmos este objetivo, a melhor maneira é adotarmos títulos, como os que encontramos no item precedente. Os títulos devem conter flechas certas, dentro de uma perspectiva social, e explicitar, simultaneamente, algo acerca da forma de representação desejável, isto é, devem imitar, consoante ao caso, o estilo do título de uma crônica,

*de uma balada, de um jornal ou de um quadro de costumes.*¹³⁷

III.3) A Fábula

Em concordância com Aristóteles, Brecht acredita que a Fábula é a alma da tragédia. Critica a maneira como esta é usualmente elaborada, seguindo regras dramáticas estereotipadas e antigas.

A Fábula Brechtiana, como já se viu, é fragmentada. Ela compõe-se por meio de “episódios” unidos por uma ação geral. Esses quadros cênicos, são “montados” um após outro dando corpo ao conjunto da História. Brecht tem algumas peças onde constrói a fábula seguindo a linha aristotélica tradicional. Por exemplo em *Os fuzis da Senhora Carrar* (1937) a fábula estrutura-se em um Ato elaborado segundo as regras aristotélicas de unidade de ação, espaço e tempo. Também *Os tambores de noite* (1918) escrita em cinco atos. Mas geralmente, as peças estão constituídas por uma fábula montada por meio de “quadros em seqüência”(quase cinematográfica). Por exemplo *Mãe Coragem* está constituída por 12 quadros. *Terror e miséria do Terceiro Reich* (1938) está constituída por 28 cenas baseadas em notícias de jornal ou em depoimentos contra o regime de Hitler.

A Fábula da dramaturgia Brechtiana está caracterizada, em muitas de suas peças, pelo uso da “Parábola”. Essa é um modo de narração alegórica onde todos os elementos da história servem como metáfora para evocar, por comparação, outro tipo de realidade. A Fábula está composta por personagens de outra cultura em outro lugar e tempo. O autor alemão, serve-se desta estrutura dramática com o objetivo de distanciar ao receptor do contexto cultural e iniciar a discussão de uma problemática que o atinge. O espectador sente-se mais a vontade para participar de uma crítica social quando refere-se a outras sociedades; tem menos temor pelas conseqüências de seus juízos. A parábola é, também, bastante adequada à perspectiva didática do Teatro Épico. Um dos melhores exemplos sobre este modo de proposta encontra-se na peça *O circulo de giz Caucasião*.

Nas peças de Brecht dificilmente usa-se uma progressão dramática, seguindo uma linha dramaturgica aristotélica. Libera-se do “suspense” como efeito. Não se tem mais aquele enfático ritmo crescente nas ações; aquele constante aumento da tensão dos fatos até chegar ao desfecho onde o conflito explode num clímax que dá resolução

¹³⁷ BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre o teatro*: Pequeno Organon para o teatro, parte 67, pp. 128-129. Editorial Nova Fronteira, Rio de Janeiro. 1978

aos acontecimentos. Na dramaturgia Brechtiana, a fábula parece que nem começa nem termina nunca. Ela é uma interminável sucessão de fatos. Isso porque o importante já não é o interesse gerado pelo início ou o impacto pelo final da peça. O que interessa nesta fábula é o médio: o processo de desenvolvimento das ações. Assim, o autor mostra-nos como a vida é uma ação em processo de constante transformação; a realidade e a existência não têm nem começo nem fim, é permanentemente mutável. Uma peça que exemplifica bem esta proposta é *Mãe Coragem*.

Mas isto não quer dizer que a progressão dramática na poética Brechtiana não existe; é só que essa é utilizada de outra maneira. O suspense da história não depende do resultado e sim do próprio processo das ações. Por exemplo, quando anuncia-se o desfecho desde o começo da peça o espectador é preparado para dar atenção àquilo que torna-se o momento mais importante da fábula: o processo no qual as ações desenvolvem-se até chegar ao final já conhecido.

Brecht usa um desfecho “conclusivo” ou “aberto”. Quando a ação culmina com um desfecho “conclusivo”, ou seja com uma solução final, é por questões didáticas. Isto, especialmente onde a fábula utiliza o modelo dramático da Parábola. Mas o autor demonstra que não se precisa um desfecho determinado ou com alguma solução final. Brecht vale-se também de um desfecho “aberto”. Ou seja, uma fábula que não dá uma conclusão final ou alguma solução definitiva. Deixa que as questões sejam resolvidas, ou simplesmente refletidas pelo espectador. A peça *A alma boa de Se-Tzuan* é um bom exemplo desta proposta.

III.4) A ação

Na fábula, são montadas um conjunto de ações independentes com sua própria unidade. Mas, ainda que as ações dos episódios da história não tenham uma relação de consequência entre elas ¹³⁸; existe uma “ação maior” que as enlaça e que dá unidade à ação.

III.4.1) A relativização da ação

A ação que o espectador acompanha, na dramaturgia de Brecht, está relativizada. Os acontecimentos estão carregados de simbolização e conteúdo. Ao ver a ação não é suficiente que o público entenda os acontecimentos sobre um indivíduo, ele tem que ver as condições sociais que estão representadas. A

¹³⁸ Seguindo a regra aristotélica que fundamenta que uma ação é necessariamente consequência de outra.

ação torna-se algo mais do que o simples desenvolvimento de uma vontade; ela reproduz a estrutura do conjunto de vontades numa comunidade cultural. Ou seja, a ação é relativizada, porque na aparente descrição de uma ação particular o autor está dando ênfase à representação e discussão de uma vida social.

Esta característica é notória naquelas peças de Bertolt Brecht, onde a fábula utiliza a estrutura da parábola. (*Alma boa de Se-Tsuan; O círculo de giz Caucásico*). A ação e conflito desenvolvidos nas histórias destas parábolas, realmente são metáforas intencionais que expressam conflitos sociais de maior complexidade e transcendência.

III.4.2) A ruptura da linearidade de ação

O fluxo, o ritmo sempre imperturbável, da ação na dramática tradicional pretende criar a ilusão da verdade. No Teatro Épico, este fluxo será constantemente quebrado pelos efeitos de distanciamento.

No percurso do desenvolvimento da ação, esta vai sendo interrompida pela aparição de “corpos estranhos”¹³⁹ que fragmentam e modificam seu fluxo. Estes corpos estranhos são os elementos utilizados para o distanciamento (música, projeções, o narrador, etc) para evitar a estabilidade da continuidade cênica. Desta maneira, a própria ação é também distanciada.

III.4.3) Ação Dramática e Épica

A ação dramática acontece diretamente, é apresentada ao público no momento do “presente” da representação. Ela tem a capacidade de satisfazer as necessidades sensíveis e visuais do espectador. Aqui domina o princípio da percepção visível e atual.

A ação épica não é mostrada como um presente imediato e sim como um fato do passado. Não se apresenta a ação por meio da direta representação física e visual. Aqui a ação é exposta por meio de uma “narração”, ou seja, por uma representação mais evocativa e intelectual.

A estética dramatúrgica Brechtiana nutre-se de ambas formas de ação para a elaboração da fábula; é desta maneira como mostra a realidade do presente e a realidade do passado.

¹³⁹ Segundo a terminologia usada por Walter Hink em seu estudo *A dramaturgia do Brecht tardio* (Die Dramaturgie des späten Brecht)

III.5) As Unidades de Espaço e Tempo

As quebras que sofre a ação, devido aos efeitos de distanciamento, traz conseqüências ao uso dramático dos elementos de espaço e de tempo.

A fragmentação da ação, no teatro Épico, leva a que as unidades de tempo e espaço fiquem abertos ao seu próprio fluxo. A multi-dimensionalidade que estes elementos adquirem dão uma rica complexidade à estrutura dramática. O espaço e o tempo são subjetivizados em acordo as necessidades da ação. Esses planos dramáticos adquirem maior variedade de níveis.

Por exemplo, quando a música é usada no teatro, existem dois planos de tempo e espaço. Se o primeiro corresponde à ação apresentada, quando o ator começa a cantar quebra-se a ação estabelecida. Nesse momento a música abre um novo plano dramático com seu próprio tempo e espaço.

Outro caso encontra-se quando no fluir da ação, subitamente aparece um narrador dirigindo-se ao público para emitir um outro discurso e portanto iniciar outra ação. Estamos perante um novo plano onde as unidades dramáticas funcionam de maneira particular.

O efeito de distanciamento, além de liberar-se do convencional uso do espaço e tempo, cria uma complexa rede de planos dramáticos com sua própria lógica de unidade.

Na peça *O círculo de giz Caucásiano* por exemplo, se faz diferencia a vinte lugares diferentes no percurso da ação. A variedade é tal que dificilmente consegue-se determinar de maneira objetiva a exata quantidade de planos de espaço.

III.6) As Formas do Discurso

Entre as duas formas de discurso utilizadas na poética dramática, o diálogo e o monólogo, percebe-se que o segundo tem-se fortalecido em relação ao primeiro. O monólogo adquire tanta importância e força dramática quanto o diálogo, na dramática Brechtiana.

No Teatro Épico o “diálogo” deixa de ser o elemento prioritariamente constitutivo da estrutura do discurso. Os diferentes elementos narrativos incorporados à linguagem dramática adquirem um papel de importância equivalente. O diálogo serve para ilustrar, demonstrar, o que é comentado na ação por meio de um elemento narrativo.

Brecht vale-se do “monólogo” de uma maneira diferente à dramática tradicional. Esse já não é solilóquio, ele agora tem uma função narrativa ou serve como um catalisador da crítica no receptor. Gera também sua própria dimensão, ou seja, tem sua ação, seu espaço e tempo. O monólogo, no Teatro Épico é um elemento fundamental que funciona como o “corpo estranho” que permite distanciar e paralisar a ação apresentada. Canções, comentários, narrações de fatos, são variações que se encaixam no conceito e à função do monólogo na dramática Brechtiana. Este elemento, aliás, serve como a ponte que comunica palco e platéia, quebrando a estabelecida “quarta parede”. Por meio do monólogo, Brecht consegue estruturar o efeito didático de seu teatro, instigando a visão crítica que deseja-se transmitir.

III.7) A Imagem

Na dramática e no teatro Brechtiano, a imagem adquire uma importância e sobretudo uma complexidade especial. Além de fortalecer-se o elemento dramaturgico diante do discurso verbal, apresenta-se em vários planos o que gera uma leitura bidimensional (ou multidimensional segundo o caso) do fenômeno cênico.

Brecht desenvolve uma técnica que vinha se desenvolvendo no teatro e que tem próxima relação com o cinema: a apresentação de imagens paralelas na representação. Este efeito pode vir de meios diferentes. Por exemplo, combinando a representação teatral com a projeção cinematográfica. Ditas projeções teriam um papel simbólico fundamental que enriquece o conteúdo da peça representada. Também é possível usar a projeção de fotografias, artigos de jornal, pinturas, etc.; ou apresentar paralelamente, uma cena pantomímica com outra falada.

III.8) A Música

Brecht soube mostrar junto a Kurt Weill, a importância teórica da plástica musical tanto na elaboração dramaturgica como na execução cênica.

A música contribui à efetiva transmissão do conteúdo, e favorece uma crítica ou discussão temática de maneira mais prazerosa. Dentro da estrutura de uma peça do Teatro Épico, funciona como aquele “elemento estranho” que quebra a linearidade da ação produzindo um efeito de estranhamento. Ela é um forte e eficiente elemento didático na estrutura dramática.

Brecht aproxima o gênero dramático do gênero operístico. Ele vale-se de elementos vindos do espetáculo da Ópera, e incorpora-os às suas teorias teatrais. Influencia-se com algumas das propostas teóricas vindas de Wagner. Brecht pretende complementar os prazerosos elementos cênicos da Ópera com suas intenções de discussão ideológica. A música é dirigida ao receptor com a intenção de fazer um comentário sobre a ação. Ela problematiza e questiona.

A utilização das canções pode variar, segundo as intenções do autor. Essas podem ser dirigidas exclusivamente ao público; outras dirigem-se tanto ao público quanto às personagens; outras (em diferença as duas anteriores) simplesmente funcionam como um monólogo ou solilóquio afastando-se e comentando a ação. No referente à interpretação das canções, Brecht salienta que o ator deve evidenciar a mudança de sua posição interpretativa; precisa salientar que agora está em um plano diferente. Nada mais criticável (e detestável para Brecht) e forçado no espetáculo teatral, que ver a um ator que começa a cantar simulando que continua falando normalmente e na mesma situação anterior.

IV) A Personagem

A personagem da dramaturgia Brechtiniana deixa de ser um ser fixo dominado por uma imutável natureza humana. O homem é um ser em permanente processo de mutação vivendo num mundo em constante transformação. O indivíduo por ter a capacidade de influir na realidade que o circunda; precisa adquirir a consciência com a qual possa entender a situação histórica e social em que vive. A personagem do teatro Épico necessita demonstrar que os infortúnios do homem não são resultado de desígnios divinos, da providência ou de uma situação social permanente; todo acontecimento humano é relativamente histórico e portanto possível de ser superado e enfrentado.

IV.1) O “Gestus” da personagem

Este conceito, elaborado por Brecht, determina o que entende-se por unidade de personagem. O GESTUS (Grundgestus) é uma construção complexa que inclui não só a parte dramaturgica criada pelo autor; sendo importantes também toda a elaboração do ator, o vestuário, etc. O Gestus é o conjunto de elementos que constroem a personagem dando uma clara expressão do comportamento social dos seres humanos; é o conjunto de atitudes contidas nas ações dos caracteres. O Gestus consegue ser definido por meio de duas características:

- a) Pela maneira como as personagens estão em relação uns com os outros.
- b) Pela maneira como cada personagem, individualmente, representa uma classe social.

O poeta dramático tem um papel muito importante na construção dos caracteres. Na peça, a maneira como se comportam entre eles, expressa condições sociais, posições de poder. O “diálogo” nesse sentido é um importante condutor que permite mostrar ao ator a maneira de atingir o “gestus social” da personagem.

IV.2) A Bidimensionalidade das personagens

Existe uma especial duplicidade na construção de personagem na dramaturgia de Brecht. Esta é consequência do efeito de distanciamento que pretende-se dar aos protagonistas da ação. Brecht amplia o plano em que as personagens evoluem, dando-lhes uma maior dimensão. Os caracteres adquirem uma duplicidade simbólica. Esta bidimensionalidade pode ser elaborada de duas maneiras: uma de forma “exterior” quando a personagem é quebrada pela aparição de um narrador que o critica e o analisa (personagem narrador); ou de maneira “interior” quando a personagem, dentro da própria ação desdobrasse, por algum motivo, apresentando duas faces (personagem dialética).

IV.2.1) A personagem narradora

No teatro Épico existe uma maneira como as personagens são quebradas, para produzir um estranhamento do receptor. Este efeito é exterior e funciona quando da personagem em ação, aparece outro que o descreve ou o comenta. É como se estivessem duas personagens em uma: o próprio protagonista e seu narrador. O ator interpreta ambos com total naturalidade; e desdobra-se constantemente passando de sujeito a comentador dos acontecimentos. O interprete leva duas ações (relacionadas) paralelamente; desenvolve as ações da personagem e de repente torna-se o narrador que surpreende-se com a personagem apresentada, depois retorna e continua a ação do protagonista da história. Por meio da personagem narradora, os caracteres são distanciados tanto dos receptores quanto dos atores. O ator pode expor os questionamentos e críticas, através do narrador, sobre o sujeito que está representando. O espectador não vê mais uma personagem unidimensional. Não existe uma fusão entre ambos os personagens e o narrador com o público. Os pontos de vista entre ambos não tem uma comunicação.

IV.2.2) Dialética interior da personagem

Neste caso a bidimensionalidade da personagem funciona de outra forma. Seu desdobramento apresenta-se de maneira “interior”. Aqui, o sujeito mantém uma ação

no plano da ficção dramática; mas, aparecem dentro dele duas forças que estarão em conflito. Aqui temos uma personagem com duas faces contrapostas dialeticamente. Neste caso, a dramaturgia Brechtiana dá dois exemplos eficientes.

A prostituta Shen-te (“A alma da boa de Se-tzuan”), a única pessoa de atitudes nobres de seu ambiente, vê-se obrigada a transformar-se em Shui-ta, um suposto primo que age de maneira dura e implacável. O conflito de Shen-te é que ela só conseguirá sobreviver pela violência de Shui-ta.

Algo semelhante acontece com Puntilla (“O senhor Puntilla e seu criado Mahi”). O rico fazendeiro finlandês, em estado de ebriedade é uma pessoa bondosa, generosa e protetora; mas em estado de sobriedade torna-se frio e egoísta.

Nestas personagens ambas personalidades criticam-se mutuamente. Estão em oposição. Brecht trabalha a dialética da personagem, desde o interior da personalidade desses.

IV.3) A relatividade histórica da personagem

Cada personagem reage de maneira diversa, devido a suas características individuais e particulares. Mas, também está condicionada pelo tempo histórico que vive e a classe social a que pertence. O Teatro Épico sublinha a influência do contexto histórico-social na construção da personagem. Ele, representa sua época e seu lugar sociocultural através de seus discursos e ações. Este é o que denomina-se, o “gestus social” da personagem.

IV.4) A desconstrução do herói

Na modernidade pós-romantismo, o herói começa a ser desconstruído. Um exemplo disso começa a se perceber na peça *Woyzeck*, de George Buechner. Os elementos épicos usados na poética dramática de Brecht funcionam de maneira particular e diferente a como são idealizados na Estética de Hegel.

O “herói” hegeliano, como indivíduo, desaparece diante a exposição do conflito do drama Brechtiano. Ele torna-se um “anti-herói”, uma vítima das conjunturas sociais que não o deixam lutar. Longe do idealismo do herói, segundo Hegel, o anti-herói Brechtiano, esta composto por atitudes humanas que coabitam mesmo na sua contradição.

Ana Fierling (Mãe Coragem) por exemplo, comercia com a guerra, mesmo na perda de seus filhos. Galileu acomoda-se às exigências da Igreja para continuar suas pesquisas; sendo obrigado a trair o ideal de luta que permitiria a liberdade de posteriores cientistas. Shen-te só conseguirá enfrentar a violência do contexto que a circunda encobrendo-se sob a identidade de um primo.

No teatro Épico não temos mais aquele herói homérico que empreende uma guerra nacional. A guerra já não é um símbolo de um importante empresa cultural por

meio da qual duas culturas se manifestam; ela agora é um elemento de manipulação social e econômica.

IV.5) O Coro

O Coro, com sua função conscientizadora, é usada por Brecht para objetivos didáticos ou como um “corpo estranho” que ajuda a causar o distanciamento da ação. Esse é um ente dramático crítico (semelhante à “personagem narrador”); dá uma visão universal e social das ações. O coro salienta, o lado negativo do conflito do problema. É por meio dele que tenta-se levar ao receptor a entender a necessidade de transformar a estrutura contemporânea da sociedade. O coro (a diferença do drama grego) apela mais ao receptor do que as personagens; procura que o público adquira uma consciente idéia sobre os acontecimentos.

IV.6) A massa social: personagem principal

Um texto teatral apresenta sempre personagens em ação. Mas, a dramaturgia (épica) não encontra sua melhor expressão no aspecto particular e individual desses. Segundo Brecht, são os movimentos de massa, os grandes empreendimentos sociais, os que transformam o mundo e expressam o mais ressaltante da realidade. A verdadeira personagem do teatro épico é a massa, o conjunto de pessoas que formam uma sociedade.

Mas, uma peça de teatro esta composta de indivíduos, porém pareceria difícil conciliar ambas propostas. Brecht salienta precisamente que o trabalho dramaturgico consiste em tornar possível a apresentação dessa massa por meio de determinadas personagens. O autor teatral apresenta todo um povo ao espectador por meio de indivíduos em ação que representam a essa agrupação social através de seus gestos, reações e modos de agir. Então, aparentemente apresenta-se a um sujeito em ação, mas a personagem principal realmente é a massa social que encontra-se expressada por meio dele.

Anatol Rosenfeld desenvolve eficientemente esta análise sobre a personagem no Teatro Épico:

Segundo a concepção marxista, o ser humano deve ser concebido como o conjunto de todas as relações sociais e diante disso a forma épica é, segundo 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 dentro e através dos quais existe.*¹⁴⁰

IV.7) O Teatro Épico em suas personagens

A dramaturgia de Brecht caracteriza-se por ser um teatro didático, dialético e produto de uma era científica.

IV.7.1) O Didatismo

Em “A Mãe”, peça baseada no romance de Máximo Gorki, Brecht cria uma heroína por meio de um processo didático. Pelagea Wlassova é o perfeito exemplo onde percebe que o mais importante não é seu final; senão seu processo de transformação ao longo da fábula. Ela passa por uma etapa de conscientização social que a transforma de uma trabalhadora oclusa na ignorância numa ativista revolucionária. Seus objetivos passam do particular ao universal.

IV.7.2) A Dialética

As duplas faces das personalidades de Shen-te e Puntilla, estão em permanente luta dialética. O conflito é constante, não parece chegar a uma síntese.

IV.7.3) A Ciência

Galileu é uma personagem sem traços de idealismo. É prático e sistemático. Sua teoria sustenta que é a terra que gira em torno do sol (e não o oposto, como acreditava-se na época). Galileu representa ao homem como gerador de conhecimento, o ser humano como responsável pela transformação do mundo; ao sujeito impossibilitado de lutar contra a ignorância devido aos interesses sociais de uma classe no poder.

V) O Público

Com seu trabalho dramaturgico, Brecht parece dedicado à “arte do espectador”; ele adota como missão a criação do público dos novos tempos. Seu processo parece mostrar duas etapas. Num primeiro momento pretende educar ao novo receptor da arte, desinteressando-se do público (burguês) que já assistia o teatro tradicional. O público, foi a constante utopia de Brecht. Ele esperava que o espectador, além de seu interesse pelo divertimento, tivesse uma curiosidade científica. Todos os seus esforços didáticos direcionavam-se na criação de um novo público: o espectador crítico. Para isso era necessário mudar os códigos, e os conteúdos, que esses estavam acostumados a receber. Numa segunda fase, com as

¹⁴⁰ ROSENFELD, Anatol, *O Teatro Épico* Editora Perspectiva, São Paulo, 1994, p. 147

propostas marxistas amadurecidas em sua estética, Brecht volta-se para o público existente. Deixa de procurar o nascimento daquele futuro e novo espectador, e decide dialogar e transformar ao receptor contemporâneo apresentando os conflitos de maneira particular. O público, em Brecht, sempre feito do um projeto sociológico.

Desde a perspectiva marxista há duas maneiras de definir ao público. Aquele que torna-se passivo, hipnotizado pela emoção que geram os fatos e linearmente identificado com as ações apresentadas. Seus sentimentos e idéias são manipuladas; terminam sendo usadas sem esse percebê-lo. A situação complica-se quando desvenda-se que ele está dominado por uma cultura de massa. O espectador é claramente transformado em “objeto”.

O Teatro Épico procura tornar ao público num receptor ativo, que possa tomar consciência da realidade que experimenta. Tenta-se fazer do espectador um “sujeito”, dando-lhe uma visão lúcida e objetiva dos fatos.

VI) Verossimilhança

Com o Teatro Épico, e os diferentes movimentos de vanguarda no século XX, o sentido da verossimilhança na poética dramática muda. A atitude imitativa aristotélica e idealista hegeliana, é complementada com o olhar crítico proposto especialmente por Brecht. Não trata-se mais de descrever o mundo e copiar a natureza. Já não é suficiente dar uma fotografia da realidade; essa precisa ser analisada, explicada e criticada com os avanços do conhecimento científico da época. Só desta maneira a expressão artística poderá ser mais digna de credibilidade. Depois da dramaturgia deixada pelo Teatro Épico de Brecht, a verossimilhança do espetáculo deverá preocupar-se por atestar e assegurar que a realidade mostrada é verdadeiramente objetiva. Historicamente, o raciocínio do receptor tem se desenvolvido, tem se tornado mais exigente. Mostrar uma realidade é insuficiente, precisa-se demonstrar a científica exatidão, a coerente objetividade dos fatos exibidos para que esses sejam dignos de recepção e credibilidade.

CONCLUSÕES GERAIS

A Arte Dramática na Modernidade: o triunfo da razão

Desde suas origens, a arte elaborada pelo ser humano esteve composta por duas forças: as objetivas e as subjetivas. O fenômeno criador sempre manifestou estas duas faces. Após a etapa medieval, as potências humanas encaminham-se na procura de sua autonomia perante a natureza, direcionando-se ao mundo com sua realidade. O homem, como animal racional, pode valer-se de si mesmo. É a partir de então, que os homens ampliam cada vez mais os poderes de sua intelectualidade.

Acompanhando a evolução histórica e filosófica humano, a arte na Modernidade mostra como liberta-se de diferentes conceitos para a construção do novo. A poesia dramática, paulatinamente, deixa suas conotações religiosas para entrar em um tipo de expressão em que a razão adquire um papel fundamental. Porém, o abandono da ênfase religiosa não se faz de forma absoluta; o homem ainda está influenciado pelas forças chamadas “superiores”. No entanto, ele pode intervir no desenvolvimento dos fatos. Na dramaturgia antiga, durante a etapa greco-romana e, posteriormente, na Idade Média, o fator religioso mostra-se de maneira determinante. Desde a etapa Renascentista até a Modernidade do século XIX, com o desenvolvimento da Ilustração e as polêmicas teorias de Darwin, a criação dramática expressa frequentemente a independência do raciocínio diante da visão teológica.

De outro lado, a arte supera a visão imitativa da natureza (provenientes dos originais conceitos de Aristóteles), propondo uma forma de criação de maior complexidade. As criações humanas adquirem um lugar de grande importância frente às criações da natureza. O homem procura representar-se por meio da arte dramática como o eixo em torno do qual a realidade circunda.

Os trabalhos teóricos de Denis Diderot, Friedrich Hegel e Bertolt Brecht são fundamentais, uma vez que concentram a filosofia da dramaturgia teórica da Modernidade. Diderot mostra uma visão iluminista, a qual salienta o domínio do homem sobre os fatos reais mediante o uso da razão. Com Hegel, vê-se como esse aspecto racional está marcado pela supremacia do individualismo e do idealismo humano, sendo estes componentes (e não as forças exteriores) geradores das conseqüências dos fatos. Brecht salienta a necessidade de assimilação do indivíduo ao contexto social. A força do homem encontra-se agora nas agrupações humanas. O ser, uma vez desenvolvida sua individualidade, precisa distanciar-se de sua subjetividade para tomar consciência do contexto que o rodeia. Unindo-se à determinadas forças sociais, o homem participa da transformação da história em que vive. As pessoas podem comandar o mundo pela sua capacidade racional e científica.

Vê-se assim, como a humanidade precisou desenvolver sua cultura apoiando-se no poder de sua razão para afirmar seu domínio diante da natureza e do mundo. É por meio do fortalecimento da racionalidade, das forças objetivas, que o homem afirma o governo sobre o seu meio. Já as forças subjetivas somente são aceitas quando não interferem e nem arrisquam a evolução da racionalidade e do domínio do mundo. Por esse motivo, na Modernidade, as forças subjetivas estarão subjulgadas pelas forças objetivas da criação. Desde Aristóteles, passando pelo Iluminismo de Diderot, pelo Idealismo de Hegel, chegando até a ideologia marxista aplicada por Brecht, evidencia-se esta característica, no processo de transformação da arte poética dramática. A esmerada representação da vida pela dramaturgia realista no século XIX chega a um notável aperfeiçoamento no século posterior, com o desenvolvimento da arte cinematográfica e depois com a tecnologia televisiva. Mas o poderoso acabamento com que a arte e a técnica conseguem reproduzir, imitar e copiar a realidade começa a gerar contradições. Desse modo, a teoria da arte dramática moderna entra em crise no século XX. Desde o final do século XIX surgem diferentes tendências que expressam a seguinte inquietação: as forças subjetivas odiadas durante a Modernidade precisam ser levantadas, fortalecidas e renovadas. As teorias da psicanálise e o desenvolvimento da psicologia são alguns dos fatores que colaboram de maneira marcante para o desenvolvimento deste processo. A subjetividade da arte no século XX é crescente. Na arte cênica, esta tendência fica notavelmente expressa na segunda metade do século.

As Grandes Contribuições Teóricas

Os maiores aportes conceituais que estruturaram as bases da teoria dramática até a Modernidade podem ser sintetizados da seguinte forma:

- a) **A Ação**, a vontade que engendra fatos na busca de satisfazer um objetivo, caracteriza a essência do drama (Aristóteles e Brecht);
- b) **A Fábula**, história gerada pelo encadeamento das ações, sustenta-se como o componente básico da criação poética (Aristóteles);
- c) **As Unidades Básicas**, que referem-se aos componentes básicos do drama: ação (com um determinado começo, meio e fim), o espaço e o tempo (Aristóteles, Denis Diderot e Friedrich Hegel);

d) **A Progressão Dramática**, conceito que enfatiza o modo como as ações dos fatos encaminham-se ao desfecho, adquirindo uma crescente intensidade. Este fator é de fundamental importância para o ritmo e para interesse da história;

e) **O Conflito**, perspectiva em que as ações não se direcionam aos seus objetivos de maneira harmônica. Existe uma luta, uma oposição “dialética” de ações antes de chegarem a um equilíbrio (Friedrich Hegel);

f) **O Desfecho**, ponto mais intenso a que chegam as forças em luta no conflito principal, gerando suas resoluções (Friedrich Hegel);

g) **O Efeito de Distanciamento**, resultado da utilização de diferentes elementos dramáticos (música, o narrador, projeções cinematográficas, etc...) que provocam um estranhamento que transparece e sublinha a condição cênica das ações apresentadas. O objetivo é evitar que o público fique mimetizado com os códigos do espetáculo.

O Gênero Dramático

Com a Modernidade encerra-se a rígida dualidade “tragédia-comédia”. Amplia-se o panorama com a criação de novas propostas chamadas “gêneros intermediários”. Isso responde a diferentes expectativas em que se procura usar livremente os elementos que, por regra, correspondiam ou à tragédia ou à comédia. Denis Diderot propõe dois gêneros intermediários: comédia séria e a tragédia doméstica. Já Hegel utiliza o termo “drama” (burguês). O elemento tragicômico adquire uma maior aceitação na teoria dramática. Brecht soube reunir elementos vindos da ópera no teatro, aproximando essas duas formas de espetáculo. Este mesmo autor, com sua concepção de “Teatro Épico”, redimensiona e amplia os elementos correspondentes à poesia épica na estrutura dramática. Diria-se que a antiga unidade de gênero deixa de se sustentar nas estritas regras estabelecidas até então.

A Personagem na Modernidade

A melhor definição que auxilia no entendimento da maneira como apresentam-se os caracteres na Modernidade encontra-se na *Estética* de Hegel. O autor alemão mostra como a personagem na Modernidade não mais se submete aos desígnios do destino, a uma estrutura religiosa ou aos fatos exteriores. Nesse momento, o protagonista da ação tem um forte poder de decisão no desenvolvimento dos acontecimentos. Isso porque na Modernidade evolui e fortalece-se a idéia da individualidade do homem. A personagem não abandona facilmente seus objetivos particulares em favor das forças superiores (Deus) ou da moral estabelecida (a sociedade). Com isso, o desenvolvimento dos fatos é resultado de decisões

particulares da personagem. Isso gera uma fundamental característica nos heróis da Modernidade: sua maior necessidade de “reflexão” antes de agir.

Com Bertolt Brecht, a noção de personagem obtém maiores complexidades. Os heróis adquirem uma bidimensionalidade dramática: podem desdobrar-se em “pessoa narradora” e “pessoa narrada”. Isso ocorre pois há a intenção de criar um distanciamento na percepção dos caracteres da peça. Mas o autor alemão salienta a notável capacidade de mudança da personagem moderna no decorrer da ação da peça. Não se representa o homem como um pressuposto fixo, como uma individualidade estática. Simboliza-se o ser como “processo humano em transformação”, seja por um específico desenvolvimento psicológico ou pelo conhecimento de sua relatividade histórica.

A personagem na Modernidade é idealista, racional, psicológica e cientificista. O herói dramático dessa época mostra o desenvolvimento de sua consciência como ser individual e social e, sobretudo, seu permanente estado de mutação.

O Poeta Moderno

Abaixo, seguem as características ajudam a entender o papel do dramaturgo na Modernidade:

a) O poeta precisa além de uma preparação filosófica, acompanhar o desenvolvimento de todos os conhecimentos científicos e humanos de sua época;

b) O poeta moderno, na ânsia de renovação, não pretende seguir passivamente os códigos da tradição. O dramaturgo dessa época recebe e seleciona os artistas predecessores como influência, mas não imita suas grandes obras. Na Modernidade, o artista opõe-se aos códigos estabelecidos em sua acelerada vontade de criar “o novo, o melhor e o necessário” para seu momento histórico;

c) O poeta já não tem aquela categoria de homem superior como acontecia na Antigüidade; sua condição de dramaturgo também não está implicitamente associada a uma determinada condição social. O dramaturgo é um ser comum que desenvolve uma capacidade específica, mas que, ainda assim, goza de um status especial entre a intelectualidade. A idéia de talento inato vigora, porém de modo relativizado. De qualquer maneira, é um conceito insuficiente, exigindo-se do poeta o domínio de conhecimento e das técnicas necessárias para o eficiente uso de sua arte.

Sobre as Unidades Básicas

a) Unidade de Ação

A ação e seu conflito continua sendo o elemento básico e fundamental da fábula, mas seu conceito pode ser interpretado sob duas perspectivas: a ação segundo uma linha dramática tradicional ou segundo uma linha dramática aberta (ou mais independente em relação aos códigos aristotélicos).

Seguindo o trilha de uma dramaturgia tradicional, a ação conserva sua unidade ao manter uma estrutura de “começo – meio - fim”. As diferentes ações que compõem a fábula têm uma relação de

causalidade necessária, ou seja, que uma só pode ser consequência da anterior. Aqui, com frequência, o conflito gera-se no início, desenvolve colisões no meio e chega a um ponto de resolução no final.

Conforme o caminho dado pela dramaturgia mais aberta, o começo e o fim da fábula não tem mais uma importância tão definitiva. A parte fundamental da história situa-se no meio, ou seja, no “processo de transformação dos acontecimentos”. As ações que compõem a fábula já não têm uma necessária relação de causalidade. Elas podem estar “montadas” uma após a outra de maneira mais independente. Neste caso, a unidade manifesta-se de duas maneiras: primeiro, existe uma “ação-eixo” que liga os diferentes episódios; segundo, por mais independentes que as ações sejam, estas estão relacionadas pela discussão de um “conflito central”. Neste momento, o conflito não precisa nascer no início; também não é indispensável que chegue a uma resolução no final, deixando o desfecho em aberto. Desta maneira, o fluxo da ação é ininterrupto.

b) Unidades de Tempo e Espaço

Os elementos de tempo e espaço conseguem ser usados com maior liberdade. A poesia dramática sempre estará condicionada aos limites que a poesia épica não possui. Todavia, o dramaturgo moderno consegue ampla autonomia para usar ambos os elementos, tornando o jogo dramático mais dinâmico. Tempo e espaço estão condicionados à livre necessidade do autor para uma melhor expressão da ação.

O cinema deixa profundas influências na linguagem cênica. Isto pode ser percebido pela complexa e variável maneira como tempo e espaço começam a ser estruturados no texto e no espetáculo teatral. Por exemplo, as ações do tempo presente podem ser intercaladas com ações do passado, ou uma história pode anunciar o desfecho (o futuro) e depois começar a desenvolver os fatos.

É interessante perceber como no desenvolvimento da poética da modernidade os espaços privados vão ganhando importância em comparação aos espaços públicos. O ambiente ligado à idéia do “íntimo”, com toda bagagem simbólica que traz, vai adquirindo um alto valor dramático.

Estrutura da Peça

O “diálogo” continua sendo o principal elemento constitutivo de uma peça teatral. Mas existem outras partes que mostram uma importância na estrutura dramática: o monólogo e a imagem. O “monólogo” cobra alto valor segundo a ênfase lírica ou épica de determinada forma dramatúrgica. A “imagem” ganha força diante da supremacia da palavra. O simbolismo, o expressionismo e o teatro épico deixaram alguns exemplos sobre isso.

A divisão da fábula torna-se mais alternativa em sua organização. Seguindo uma linha tradicional, uma peça divide-se em três ou dois atos que, por sua vez, dividem-se em cenas. Dentro de uma

perspectiva dramaturgica mais aberta, a peça pode simplesmente dividir-se em quadros ou episódios, ou, definindo o conceito de outra maneira, num só ato fragmentado em diversas cenas.

A Verossimilhança

Toda peça procura captar a identificação do receptor, mas na Modernidade a imitação da realidade é cada vez mais exigente. As correntes dramáticas foram procurando uma semelhança cada vez mais exata e desenvolveram técnicas para isso. Mas chega-se a um ponto em que a precisa demonstração dos fatos deixa de ser suficiente. Buscam-se novos elementos que assegurem a força da veracidade na fábula. Não basta reproduzir uma realidade. Os fatos apresentados, distanciando ou não os códigos cênicos, precisam ter uma visão crítica, para ter verossimilhança. É necessário expor acontecimentos reconhecíveis, compreensíveis e questionáveis.

O Efeito Dramático

A poética dramática procura a identificação do público com o objetivo de atingir sua atenção tanto emotiva quanto intelectual.

O original conceito de catarse aristotélica é revisto e adaptado a novas propostas dramaturgicas. O receptor da Modernidade não libera as emoções com imediata facilidade. Ele precisa, de maneira cada vez mais rápida, respostas para uma realidade em constante transformação. A catarse, na Modernidade, só será possível quando souber mostrar e encontrar a resposta a uma contradição; quando possa renovar sua forma e conteúdo em acordo com as novas expectativas do momento. Só depois de cumprir estes pressupostos, existe a possibilidade de que o receptor da Modernidade aceite liberar suas emoções.

TERCEIRO CAPÍTULO

A PEÇA:

Os últimos olhares

de Vladimír

*Os últimos olhares de Vladímir*¹⁴¹

de José

Manuel Lázaro

¹⁴¹Baseado na peça *Vladímir Maiakóvski: Uma Tragédia*, de V. Maiakóvski.

*Sou poeta
É justamente por isto
que sou interessante.*

V. Maiakóvski

Os últimos olhares de Vladímir

de José Manuel Lázaro

Peça em dois atos, podendo ser toda feita em uma só jornada.

Personagens:

- Vladímir Maiakóvski
- Homem com gatos
- Homem com uma orelha
(depois Homem sem cabeça)
- Lilia Brik
- Homem zanolho e pernetas
- Sierguei Iessiênin
- Tatiana Iakovlieva
- Verônica Polônskaia
- Demian Biedni
- David Burliuk
- Ossip Brik

Multidão:

- *o camponês
- *a camponesa
- *o empregado
- *o chefe
- *o mendigo
- *o proletário 1
- *o proletário 2
- *a secretaria
- *o policial
- *o pintor
- *a cantante
- *um jovem
- *uma mulher
- *o jornalista
- *um homem
- *um velho
- *(e muitos outros, etc...)

Os últimos olhares de Vladímir

Ato I

PRÓLOGO

(No silêncio da escuridão começa a ouvir-se o texto. Enquanto isso um foco de luz começa a iluminar a um Vladímir Maiakóvski muito jovem, sentado numa cadeira em meio a um cenário vazio, vestido com blusa branca, calça e sapatos pretos. A roupa é muito velha e desajeitada).

MAIAKÓVSKI:

Sabem porque
com toda calma,
numa tormenta de esconjuros,
carrego minha alma
numa bandeja
para o banquete do futuro?
Rolando o queixo hirsuto
das praças como lágrima sem meta,
talvez eu seja
o último poeta.
Notaram
a cara estriada
de tédio, enforcado, oscilando
sobre as alamedas de pedra?
Ou quando,
sobre os pescoços espumantes
dos rios caudalosos,
as pontes retorciam os braços férreos?
Agora,
o céu tristonho chora
aos berros
e uma nuvem de boca torta esguelha
feito mulher que espera uma criança

e a quem Deus lança
um imbecil zarolhos.
Sol com dedos tímidos pelos ruivos
acarinhou-os pertinaz como um mosquito
e um servo em suas almas foi morto a beijos.
Intrépido,
portei meu ódio à luz do sol por séculos
com alma tesa como os nervos
de um fio tenso.

(Repentinamente começa a escutar-se um barulho, mistura de máquinas e de pessoas numa rua muito movimentada. Maiakóvski tem que falar muito alto para ser escutado. No entanto, ele vai acrescentando o tom de voz, atrás dele vai aparecendo uma tela onde vão-se mostrando planos, desenhos e fotos duma futura cidade “construtivista”).

Eu sou o rei das lâmpadas!

Venham a mim,
vocês rasgaram o silêncio,
vocês que uivaram
contidos
pelos nós do meio-dia!
Eu lhes revelarei,
com palavras mais simples que um mugido
as nossas novas almas
ululantes
como os arcos de luz nas avenidas.
Mal tocarei suas cabeças
e suas bocas ficarão espessas
com lábios para imensos beijos
e línguas
nativas a todas as gentes.
Então, com minha alma indigente
e manca, sairei para o meu trono
com furos estelares numa cúpula gasta.
Deitarei, reluzente,
vestido de preguiça, num divã gostoso
de merda genuína
e, beijando os joelhos dos dormentes,

uma roda de trem há de abraçar o meu pescoço¹⁴².

(Já quase gritando)

Eu sou o rei das lâmpadas!
Venham a mim.
Vocês que rasgaram o silêncio,
vocês que uivaram
contidos!
Venham a mim!
Eu sou o rei das lâmpadas!!!

(Repentinamente o barulho cessa, a imagem da tela apaga-se. Pequeno silêncio)

CENA I

(Pouco a pouco, atravessando o cenário de ponta a ponta, começam a entrar e sair personagens típicos de uma cidade: a camponesa, o empregado, o chefe, o mendigo, o proletário, a secretária, o policial, o pintor, a cantora etc. Todos falam sozinhos simultaneamente. Maiakóvski, sentado na cadeira, simplesmente observa. Repentinamente ouve-se uma música. A multidão detém-se em silêncio, e todos começam a olhar para o céu. Maiakóvski, que ao seguir o olhar das pessoas termina olhando para o céu, levanta-se da cadeira, com ar de surpresa. Do céu do cenário e na sua direção vai caindo uma estranha fita amarela. Quando Maiakóvski a toma em suas mãos percebe que todos olham para ele. Sobe na cadeira e ata a fita em torno do colarinho da blusa, tal como uma gravata. Lentamente, as pessoas da multidão começam a falar entre elas, ao mesmo tempo que vão se aproximando em torno de Maiakóvski. Entre os murmúrios começa o diálogo:)

PROLETÁRIO 1: Quem é você, rapaz?

MAIAKÓVSKI: Um percevejo!

(Todos riem)

O PINTOR: Qual é o seu nome, percevejo?

MAIAKÓVSKI: Vladímir.

O POLICIAL: Vladímir o quê?

MAIAKÓVSKI: Vladímir Maiakóvski

A SECRETÁRIA: Vladímir, gosto de sua gravata, e... ainda mais... de você.

(Assobios e gargalhadas)

UM JOVEM: Eu também.

(Mais assobios e gargalhadas)

UMA MULHER: Gostoso!

¹⁴² *Vladímir Maiakóvski: Uma tragédia.* Tradução de Nelson Ascher/Prólogo/p.1.

(Riso total)

O CHEFE: Me diga moço, você tem antecedentes políticos?!

(Silêncio)

MAIAKÓVSKI: Sim, tenho. Já fui preso por três vezes.

(Murmúrios)

Foi aí que comecei a ler muito.

(Silêncio)

PROLETÁRIO 2: Tudo bem! Eu já fui preso umas cinco vezes.

CAMPONÊS: Só? Eu fui preso sete vezes, mas nunca li nada.

(Gargalhadas)

CAMPONESA: Mas, Igor, já não lembra que você me lia aqueles papéis...

(Silêncio geral. Todos concentrados na camponesa)

... aquelas ... coisas?

CAMPONÊS: (olhando-a fixamente)

Foi tudo brincadeira, mulher. Não se lembra que não sei ler?

(Gargalhadas)

A CANTORA: Tua voz é um prazer para os ouvidos. Você é cantor?

MAIAKÓVSKI: Acho que não muito.

A JORNALISTA: Então... ator?

MAIAKÓVSKI: Humm!... um pouco.

UM HOMEM: Pintor?

MAIAKÓVSKI: Não totalmente.

O CAMPONÊS: O que você faz?

MAIAKÓVSKI: Eu gosto de ...

(Silêncio)

recitar os poemas de um amigo.

(Murmúrios)

O EMPREGADO: Poderia recitar algum?

MAIAKÓVSKI:

“Lençóis de água sob um ventre pando.

Rasgam-se em ondas contra dentes brancos.

Amor. Lascívia. Como o uivo que escorre

das chaminés por gargalos de cobre.

No berço-embocadura barcos presos
aos mamilos de madres de ferro.
À orelha surda dos navios agora
rebrilham brincos de âncora.”¹⁴³

(Silêncio. Repentinamente as pessoas explodem em gritos e “vivas”. Enquanto isso aparece um homem com gatos negros e magros, ao seu lado um homem com uma orelha).

HOMEM COM GATOS: Por que tanto barulho?

(Começam a aparecer na tela ao fundo quadros construtivistas com desenhos de letras cirílicas, russas)

HOMEM COM UMA ORELHA: Que manifestação ridícula é esta?

(Enquanto avançam até Maiakóvski, a multidão lhes abre caminho. Murmúrios.)

MAIAKÓVSKI: Quem são vocês?

HOMEM COM GATOS: Eu sou “C.C.C.”

MAIAKÓVSKI: C.C.C.?!

HOMEM COM GATOS: Censura, censura e mais censura!!

(Murmúrios)

MAIAKÓVSKI: Ah!... E o senhor?

HOMEM COM UMA ORELHA: Eu sou o “Crítico-tico-titico”!

(Murmúrios)

HOMEM COM GATOS: Somos zeladores das novas concepções culturais soviéticas baseadas nas inovadoras idéias construtivistas de Aleksander Gan e seus manifestos. Agora... quem é você?

ALGUÉM NA MULTIDÃO: Seu nome é Vladímir Maiakóvski!!

HOMEM COM GATOS: (Dirigindo-se ao Homem com uma orelha) Um engraçado pseudo-artista. (Dirigindo-se a Maiakóvski) Jovem, não sabe que o nosso momento histórico pretende ter uma cultura do trabalho e do intelecto? A cultura duma época técnica desenvolvida?

MAIAKÓVSKI: Mas, eu quero participar deste processo! Eu sou um artista desta cultura: do seu trabalho e seu intelecto. A obra de arte tem uma inesgotabilidade quase absoluta e ninguém poderia determinar com exatidão o número de sensações prazenteras que produz, a multidão de sentimentos nobres e sublimes que essa obra é capaz de levantar.

¹⁴³ Poema *Porto* de Vladímir Maiakóvski (1912).
Tradução de Haroldo de Campos. *Maiakovski: Poemas*/p.60.

HOMEM COM UMA ORELHA: Enquanto nos aproximamos da arte deixamos de ser marxistas!!

HOMEM COM GATOS: Nós declaramos à arte uma guerra sem fim!!

MAIAKÓVSKI: Uma sociedade sem arte é como um homem sem alma. Quero uma revolução para mudar radicalmente a alma, não para eliminar ela.

HOMEM COM UMA ORELHA: Alma?! Alma!! Que palavra ridiculamente burguesa, metafísica e especulativamente filosófica. Onde está a sua alma? Quero vê-la!!

MAIAKÓVSKI: (Começa a cantar e a dançar em cima da cadeira)

“Balalaica

[como um balido abala

a balada do baile

de gala]

[com um balido abala]

abala [com balido]

[a gala do baile]

louca a bala

laica”¹⁴⁴ (BIS)

(Pequeno silêncio. Repentinamente, a multidão surpreendida começa a aplaudir, assobiar, gritar e ovacionar com entusiasmo. Somente o Homem com Gatos e o Homem com uma orelha permanecem calados e imóveis).

DAVID: (Sobressaindo-se dentre as pessoas)

Oi rapaz. Meu nome é David Burliuk. Achei sensacional sua conversa com esses dois patetas.

(Risos. O Homem com gatos e o Homem com uma orelha se entreolham. Maiakóvski e David dão-se as mãos).

Não sou um grande pintor, mas meus olhos empurram desenhos nas minhas mãos; não sou um grande poeta, mas a vida me faz cuspir algumas palavras.

Vladimir, você poderia recitar um dos poemas de seu amigo? Um do qual você goste.

(Silêncio)

MAIAKÓVSKI:

“Nas calçadas pisadas

de minha alma

¹⁴⁴ Poema *Balalaica* de Vladímir Maiakóvski (1913).
Maiakovski: Poemas/p.68.

Tradução de Augusto de Campos.

passadas de loucos estalam
calcâneos de frases ásperas
Onde
forcas
esganam cidades
e em nós de nuvens coagulam
pescoços de torres
oblíquas
só
soluçando eu avanço por vias que se encruzilham
à vista
de crucifixos
polícias”¹⁴⁵

DAVID: Mas foi você mesmo quem escreveu isto! Agora tenho certeza. Você é um poeta genial!!

(Murmúrios. Barulho em geral na multidão).

O MENDIGO: Me dá um poema!

UM JOVEM: Eu quero desenhar teus olhos.

A CAMPONESA: Vem dançar comigo, Vladímir.

O PROLETÁRIO: Você tem que lutar conosco, rapaz.

A SECRETÁRIA: Posso beijar você?

UM VELHO: Me deixa te ensinar o próximo amanhecer.

(Todos começam a falar, um por vez sucessiva e rapidamente)

HOMEM COM GATOS: Cheegaaa!!

HOMEM COM UMA ORELHA: Basta! Stop!

HOMEM COM GATOS: O pensamento marxista fica preso, impotente no pântano do seu esteticismo dogmático.

DAVID: Teus gatos são mais patéticamente estéticos . E você: “crí - ti - co”; cuida muito de sua triste orelha dogmática, já que é a última que você tem.

HOMEM COM GATOS: A arte morreu! Não tem lugar para a arte no aparelho de trabalho humano.

HOMEM COM UMA ORELHA: Trabalho, técnica e organização! Esta deve ser a única ideologia de nossa época.

(Assobios, zombarias e vaias para o Homem com gatos e o Homem com uma orelha)

¹⁴⁵ Poema *Eu* de Vladímir Maiakóvski (1913).
Poemas/p.65.

Tradução de Haroldo de Campos. *Maiakovski:*

HOMEM COM GATOS: Agora começo a perceber quão perigoso você é.

MAIAKÓVSKI: Você ainda não viu nada.

HOMEM COM GATOS: É mesmo? Acho que são os outros aqueles que ainda não viram nada. Por que o senhor não diz aqui, para todos nós com quem você mora neste apartamento na travessa Guêndrikov?

(Silêncio)

Você realmente achou que fôssemos tolos, não é?

Sim rapaz, nós temos te vigiado há algum tempo. Agora fala!

MAIAKÓVSKI: (Dirigindo-se a todos) Sabem vocês que quando transpasso a porta desse apartamento sinto que entro no paraíso? Descanso entre travesseiros de amizade e lençóis de amor. É ali que eu amo.

(Na tela aparece o desenho de Maiakóvski: “Liubliu”)

MAIAKÓVSKI: (Olhando para o vazio) Lilitchka!!

LILIA: (Ouve-se) Vladímir?! É você?

(Detrás da tela aparece uma mulher enorme, devido às pernas-de-pau escondidas sob um vestido que chega até o chão. Maiakóvski estende-lhe os braços. Ela avança até ele. A multidão faz murmúrios e exclamações de surpresa. Quando Lilia chega até Maiakóvski, beijam-se nos lábios. Silêncio.)

O MENDIGO: Que fome! Eu também quero um beijo assim.

UMA MULHER: E Eu.

O CAMPONÊS: Alguém me dá um beijo?

ALGUÉM: Eu!!

A SECRETÁRIA: E a mim? Eu preciso de muitos.

O CHEFE: Eu pago o que for preciso.

A CAMPONESA: Alguém que me abrace!!

O PROLETÁRIO: Alguém que me olhe!!

O POLICIAL: Alguém que me faça rir!!

(Todos começam a falar simultaneamente. Pouco a pouco as pessoas começam a se beijar e abraçar. Só o Homem com gatos e o Homem com uma orelha ficam imóveis).

HOMEM COM GATOS: (Para a multidão) Que romantismo barato!!

HOMEM COM UMA ORELHA: Que rápido se deixam contagiar pela peste burguesa!!

(Todos ficam imóveis)

HOMEM COM GATOS: Vocês sabem que esta mulher é casada?

(Exclamações de surpresa e murmúrios)

HOMEM COM UMA ORELHA: O que seu marido acha disso, Lilia Brik? Onde é que ele está?

(Entre a multidão escuta-se uma voz:)

OSSIP: Estou aqui!!

(Todos abrem-lhe caminho)

Meu nome é Ossip Brik e me recuso a dar explicações. Não tenho muito o que dizer. Se eles se querem bem, sou feliz igualmente. Amo ambos.

(Exclamações de surpresa e fortes murmúrios)

LILIA: Você é um homem maravilhoso Ossip.

MAIAKÓVSKI: Amo essa mulher. Flutuo no seu corpo.

(Lilia avança por entre a multidão que, com medo, lhe abre caminho)

Ela é uma revolução aberta, verdadeira. Muito mais difícil de entender.

(Murmúrios vão-se tornando barulho de vozes. Lilia e Ossip dão-se as mãos)

Eles são meu símbolo de liberdade.

(Agitação. Todos rodeiam Lilia)

Senhoras e senhores!

Consta que, algures

- no Brasil, talvez -

existe um homem feliz¹⁴⁶.

Vamos dançar sem parar,

suando nossas fomes e medos,

vomitando os nossos limites.

(Agitação incontrolável; todos ao redor de Lilia a erguem nos ombros e a carregam em triunfo)

HOMEM COM GATOS: Parem!! Não percebem o que este homem pretende fazer conosco? Não entendem o que está acontecendo com ele? As sagradas e imortais dádivas da estética o fazem débil. Ele está se tornando um intelectual típico. No entanto, batemos dura e decididamente as fortalezas do capitalismo e seu estilo de vida; no entanto, nos esforçamos em transformar toda a estrutura social; na área chamada arte recuamos até épocas menos evoluídas na sua essência. Absolutamente afastadas do comunismo!

(Silêncio)

¹⁴⁶ Peça *Vladimir Maiakóvski: Uma tragédia*.
Tradução de Nelson Ascher/Ato I/p.5.

Por que estão me olhando assim?

O CAMPONÊS: (Dirigindo-se ao proletário) Você já percebeu que gatos gostosos ele tem?

O PROLETÁRIO: Acabo de imaginá-los na panela.

HOMEM COM UMA ORELHA: Que falta de respeito!

O MENDIGO: O senhor poderia dar um para mim?

HOMEM COM GATOS: Você não tem o atrevimento de ...

A CAMPONESA: Sabe o quê? Os cachorros sumiram faz tempo. Agora... os gatos já estão começando a escassear.

HOMEM COM GATOS: Um verdadeiro comunista deve ter coragem para enfrentar a fome.

(Alguns começam vagarosamente a avançar para o homem com gatos. Perplexo, ele recua)

HOMEM COM GATOS: Parem com esta idéia.

O EMPREGADO: Calma, senhor. Precisamos falar.

O CAMPONÊS: Sh - Sh - Sh- Shhh! Vem gatinho, vem cá.

HOMEM COM GATOS: Se afastem! ... Não!

(Começam a persegui-lo. O Homem com gatos foge espantado)

Socorro!!

(Entre assobios e gritos a loucura rompe todos os laços; deixam a Lilia)

TODOS:

Vamos para onde

Por excesso de santidade

Crucificaram um profeta.

Entregaremos o corpo a uma dança nua¹⁴⁷.

(Correndo e dançando de um lado para outro, começam a sair freneticamente)

DAVID: Vamos Vladímir! Não perca esta festa.

(Sai com os outros)

HOMEM COM UMA ORELHA: Não se sinta tão vitorioso Vladímir Maiakóvski.

A história ficará conosco.

(Retira-se)

LILIA: Estamos tão orgulhosos de você Vladímir. Não demore, a gente te espera.

¹⁴⁷ Peça *Vladímir Maiakóvski: Uma tragédia*.
Tradução de Nelson Ascher/Ato I/p.7.

(Lília e Ossip se retiram. Só fica Maiakóvski e um jovem que o olha fixamente. Maiakóvski desce da cadeira e fica encarando o jovem fixamente por um momento)

MAIAKÓVSKI: Qual é o seu nome?

IESSIÊNIN: Sierguei. Sierguei Iessiênin.

(Aproxima-se e entrega um papel a Maiakóvski que o lê)

Também sou poeta.

MAIAKÓVSKI: Teu poema... é bom... mas ...

IESSIÊNIN: Sei que sou muito romântico para você. Somos diferentes. Só queria compartilhar uma angústia.

(Silêncio)

MAIAKÓVSKI: Qual?

IESSIÊNIN: **Você percebe que nenhum dos dois será compreendido?**

MAIAKÓVSKI: Possivelmente. Mas eu não aceitarei isso tão facilmente assim. Eu me farei ouvir.

IESSIÊNIN: Sem dúvida. Adeus.

MAIAKÓVSKI: Teu poema...

IESSIÊNIN: Não,... fica com ele.

(Retira-se. Maiakóvski senta-se na cadeira e permanece estático, pensativo. As luzes vão-se enfraquecendo até a escuridão total.)

CENA II

(Enquanto se acendem as luzes um luxuoso salão se revela como cenário. Num dos lados, um plano elevado sustenta um trono grande e enfeitado, no qual Maiakóvski está sentado, trajando em elegante terno, aparentando mais idade e um ar depressivo. No lado oposto há uma porta rodeada com finas cortinas. Ao lado desta, um homem zarolho e pernetá usa um uniforme de porteiro. Ao fundo, sempre a tela que exhibe imagens).

MAIAKÓVSKI: É incrível. Absurdo. Lutar tanto para terminar aqui, só, preso nesta gaiola de ouro e rejeitado por todo mundo. Não sou um desses canários bonitinhos, sou um pássaro selvagem; se não saio, daqui a pouco irei morrer.

HOMEM ZAROLHO E PERNETA: Poeta! Não fale assim.

MAIAKÓVSKI: Onde estão os meus amigos? David Burliuk! Onde você está agora? Porque se foi para tão longe? Preciso de alguém como você.

HOMEM ZAROLHO E PERNETA: Ele não o pode escutar agora, poeta.

MAIAKÓVSKI: Sei, sei... (Pausa) O que está acontecendo? Fui eu quem errou em tudo? Trabalhei tal como um animal de carga, fazendo mil cartazes, tentando falar para toda a Rússia. E onde cheguei com tudo isto? Escrevendo, sempre escrevendo e desenhando. Para quê?

HOMEM ZAROLHO E PERNETA: Pare com isso, poeta.

MAIAKÓVSKI: Consegui viajar. Fugir do vazio que me deixou Lilia; fugir da agressão incansável dos críticos. E não encontrei um mundo tão diferente, acolhedor, não. Mas, devo reconhecer, com raiva, com dor, que eles estão conseguindo toda essa evolução, essa produtividade, essa técnica que eu tanto sonhava para minha Rússia. Que aconteceu conosco então? Nós que ostentávamos nossas utopias como se fôssemos donos e criadores dum mundo novo? Se queríamos ser livres, se queríamos uma sociedade livre da atitude competitiva burguesa, porque insistimos em nos bater entre nós mesmos? Porque nos devoramos? Porque nos matamos?!

HOMEM ZAROLHO E PERNETA: Pare, por favor!

MAIAKÓVSKI: E viajei. Viajei sem poder falar outras línguas. Atrapalhado! Sempre atrapalhado em meu próprio idioma, me sentindo tal como um macaco esquisito e indefeso, com uma tradutora ao lado como cão-guia. Ah! Odeio a minha língua tanto como a amo. Mas, percorrendo o mundo conheci também tantas belezas diferentes, tantos outros problemas. Que impotência não ter o tempo para desfrutar outras formosuras, para ajudar a consertar os problemas alheios.

HOMEM ZAROLHO E PERNETA: Quer que eu cante?

MAIAKÓVSKI: Foi por isso que eu voltei. Esgotado, tentando desfrutar o que eu tenho ao meu redor, lutando para consertar os problemas russos, que são os que melhor eu conheço. E para quê? Fazer cinema foi um fracasso. A luta por apresentar cada peça, um parto na beira da morte. Depois de vinte anos escrevendo e escrevendo, escrevendo, tenho que assistir a esta maldita exposição, com todos os meus trabalhos atirados ali para serem perfeitamente humilhados. Foi uma exposição, sim, uma exposição da decadência na qual todos estão me jogando. Nunca a indiferença foi tão agressiva. Não existe nada mais nojento, mais provocador, que um fracasso inatural, planejado por outros.

(Começa a rir)

Foi tão patético! Eu, quase só, me olhando com toocodos meus trabalhos!
O resumo de tudo estava ali, e eu só uivava por dentro, me perguntando: por quê? para quê? ... De que valeu tudo isto?

HOMEM ZAROLHO E PERNETA: A gente tem que dar um passeio! Agora!

MAIAKÓVSKI: Não preciso mais de passeios. Preciso de respostas. Onde está todo este povo que escutava extasiado meus poemas? Onde estão estes olhares surpreendidos e doces? Essas pessoas que cantavam e dançavam comigo? Que me beijavam? Onde? Como cheguei a ficar assim?

HOMEM ZAROLHO E PERNETA: Você precisa sair um pouco. Já se esqueceu do lindo automóvel que você tem?

MAIAKÓVSKI: E o amor? Onde ficou? Me abandonou aqui. O pensei encontrar fora e quase o consigo, mas... merda! ... Não me deixaram, Tatiana. Juro! Teria trazido você comigo, ou, se você quisesse, teria ficado com você lá, juro!

HOMEM ZAROLHO E PERNETA: Tudo bem. Calma!

(Neste momento se ouve o toque de uma esquisita campainha. Sob a porta é introduzido um papel. O Homem Zarolho e pernetta o lê)

São os senhores C.C.C., Crítico - tico - titico e Biédni.

(Maiakóvski encolhe-se, descansando a cabeça entre as mãos)

O senhor não os precisa receber. Para quê?

(Pausa)

Poeta, você está bem?

(Maiakóvski endireita-se e levanta-se totalmente transformado)

MAIAKÓVSKI: Estou muito bem. Este urso não vai cair tão fácil não. Eles podem entrar.

HOMEM ZAROLHO E PERNETA: Ótimo poeta!

(O Homem Zarolho e Pernetta abe a porta e faz uma deferência. Entra o Homem com gatos, o Homem sem cabeça e mais um outro Homem.)

MAIAKÓVSKI: Bem vindos senhores! Qual é o motivo desta visita de surpresa?

HOMEM SEM CABEÇA: Queríamos pedir desculpas. Não foi possível assistir à vossa exposição.

MAIAKÓVSKI: Meu “caro” crítico, o que é que está acontecendo com o seu corpo? Da cabeça já não ficou nada. Qual a parte do corpo começará a cair agora?

HOMEM COM GATOS: NosFale da exposição. Foi boa?

MAIAKÓVSKI: Foi educativa.

HOMEM COM GATOS: Tenho certeza.

MAIAKÓVSKI: Vejo que você mantém seus gatos. Como você faz?

HOMEM COM GATOS: (Contidamente zangado)

De uma forma geral foi muito difícil! Desde aquela vez... se lembra?!... os ataques foram freqüentes. Ah!, mas eu sempre tive a cautela de esconder as ninhadas em casa, para me manter abastecido.

MAIAKÓVSKI: O senhor pode ficar calmo. Você vai morrer entre seus gatos. E o senhor? Sempre o vi, mas nunca fomos apresentados.

BIÉDNI: Meu nome é Demian Biédni.

HOMEM SEM CABEÇA: Um excelente trabalhador literário.

HOMEM COM GATOS: Um verdadeiro poeta proletário.

MAIAKÓVSKI: Parabéns

BIÉDNI: É um prazer conhecer tão luxuosa casa... com meus próprios olhos.

MAIAKÓVSKI: Quisera poder lhes oferecer alguma cadeira para se sentarem, mas o pessoal acabou de limpá-las. Se as sujarem de novo, o pessoal terá de trabalhar o dobro.

HOMEM COM GATOS: Não há com o que se preocupar.

BIÉDNI: Estamos muito bem assim, camarada Maiakóvski.

MAIAKÓVSKI: Então, com licença (Maiakóvski senta-se). Obrigado.

HOMEM SEM CABEÇA: Camarada Maiakóvski, estamos muito preocupados.

MAIAKÓVSKI: Por quê?

HOMEM COM GATOS: Não ouvimos nenhum comentário da sua exposição.

BIÉDNI: Nem bem, nem mal. Simplesmente... nada!

MAIAKÓVSKI: Precisam de minha ajuda? Meus comentários, com certeza vocês ouvirão.

HOMEM COM GATOS: Maiakóvski, com sinceridade, nossa relação nunca foi ótima. Você sempre resistiu a confiar em nós.

HOMEM SEM CABEÇA: Sempre achamos seu trabalho... duvidosamente efetivo, para o que queríamos na cultura soviética. Mas, devido à enorme popularidade que você tinha perante o povo russo, tivemos que aceitar o que fazia.

MAIAKÓVSKI: Então?

HOMEM COM GATOS: Depois da sua última exposição fica claro que esta popularidade acabou.

MAIAKÓVSKI: Vocês acham?

HOMEM SEM CABEÇA: Mas, você já é parte importante do nosso patrimônio cultural. É por isso que queremos ajudá-lo.

HOMEM COM GATOS: De agora em diante, você faria bem em nos entregar os seus poemas. O “COCEC” - comitê de censura e crítica faria as mudanças e consertos necessários para que não fiquem em contradição com os objetivos da nossa linha de cultura.

(Pausa)

MAIAKÓVSKI: Permiti que fizessem isto com muitos de meus discursos, mas... com os meus poemas?... Jamais!

BIÉDNI: Você deve se afastar da própria atividade especulativa da arte e encontrar os caminhos que conduzem ao trabalho real.

MAIAKÓVSKI: Eu aplico minha própria consciência e capacidade a um trabalho autêntico, vivo e funcional!

HOMEM COM GATOS: Sua atividade é cada vez mais... artisticamente bur - gue - sa!

BIÉDNI: As costas do proletariado russo não podem seguir sustentando seus isolados projetos abstratos.

MAIAKÓVSKI: Eu nunca fiz “isolados-projetos-abstratos”!!

HOMEM ZAROLHO E PERNETA: Poeta, calma! Por favor.

MAIAKÓVSKI: (Respira) Na hora de trabalhar, eu sempre comecei nas tarefas concretas. Sabia que tinha que chegar ao experimento real, introduzido na vida.

HOMEM SEM CABEÇA: Tectônica! Fatura! Construção!

MAIAKÓVSKI: Vocês não aceitam meu verdadeiro construtivismo.

BIÉDNI: A única escola do construtivismo é a de orientação soviética e sua praxis.

MAIAKÓVSKI: Eu sou mais construtivista do que qualquer um de vocês. A primeira ordem do construtivismo é: abaixo a atividade especulativa no trabalho artístico! É precisamente o que tentei fazer nos meus cartazes.

HOMEM SEM CABEÇA: Estes cartazes não são dignos da atividade de um poeta.

MAIAKÓVSKI: Não os entendo.

BIÉDNI: **Nós declaramos à arte uma guerra sem fim!**

MAIAKÓVSKI: Mas minha arte é um produto da vida social. Até hoje sua principal função foi organizar os sentimentos em imagens artísticas.

HOMEM COM GATOS: Os fenômenos sociais são um produto da atividade “pra-ti-ca” do homem.

MAIAKÓVSKI: Que mais atividades práticas querem de mim? E todos os cartazes que fiz para a companhia de telégrafos, para a guerra? Todas as revistas, roteiros? Todas as peças de teatro? Os livros de poesia que editei?

BIÉDNI: Lixo burguês insuficiente!

HOMEM COM GATOS: A produção artesanal da arte, com sua técnica antediluviana, sua metafísica e seus meios de expressão abstratos parou de desenvolver suas funções.

MAIAKÓVSKI: O quê?

BIÉDNI: Seus trabalhos estão servindo cada vez mais a este ou àquele dogma filosófico... religioso...

MAIAKÓVSKI: Que absurdo!

HOMEM SEM CABEÇA: O que foi isto que você escreveu a Madame Putifar? Ah sim! “Lilitchka”?

MAIAKÓVSKI: Quisera te matar... mas creio que prefiro te ver apodrecer.

HOMEM SEM CABEÇA: Tal poema só expressa a psicologia de uma classe improdutiva.

HOMEM COM GATOS: O bacilo contra-revolucionário começa a dar sinais de vida no meio de alguns servidores da arte.

MAIAKÓVSKI: Realmente... vocês não têm vergonha?!

BIÉDNI: É você que não tem vergonha, se exibindo desse jeito na rua, com um Renaud cinza francês. Você está ficando pequeno burguês!!

MAIAKÓVSKI: Mas, Biédni... você sempre andou de carro!

BIÉDNI: Veja bem: meu carro pertence ao Estado, não é particular.

MAIAKÓVSKI : (Rindo) Vocês são palhaços do Estado. Agora o vejo. Ainda bem que não conseguiram me tornar nisso.

HOMEM COM GATOS: A utilidade social do objeto tem que chegar a ter um estado de utilitarismo no sentido geral à forma. Capaz de satisfazer a todos, ouviu bem? A todos!! Os camponeses não entendem os seus poemas. Para eles, tais poemas não servem.

MAIAKÓVSKI: A educação não termina ensinando a alguns camponeses a ler e escrever, meus preguiçosos senhores. Eles ainda tem que aprender a desenvolver as suas idéias e sentimentos sobre o que lêem. Mas isto é muito perigoso para vocês, não é?... As pessoas até poderão sair da ignorância total, mas com certos limites.

HOMEM SEM CABEÇA: Não se devem fazer criações que tenham alguma coisa casual ou não calculada.

HOMEM COM GATOS: Nada que seja produto do gosto cego e da arbitrariedade estética.

BIÉDNI: Tudo deve ter sentido desde o ponto de vista técnico e funcional.

MAIAKÓVSKI: Do ponto de vista deste construtivista técnico e funcional, vocês são um bichos medíocres, com uma terrível arbitrariedade estética. Vocês estão criando uma perigosíssima doença mental nesta ingênua sociedade: o gosto cego, nulo e castrado. Caiam fora daqui!!

(O Homem Zarolho e Perneteta abre a porta)

HOMEM COM GATOS: Você está acabado, Maiakóvski!

HOMEM SEM CABEÇA: Não quisera ter teu futuro!

MAIAKÓVSKI: Fora daqui!

BIÉDNI: Sem você, a poesia proletária poderá crescer.

HOMEM COM GATOS: Olhe bem a cara deste homem, Maiakóvski. Ele é um de seus sucessores.

(Escuta-se um estrondo. O Homem Zarolho e Perneteta deu um disparo para o ar. Está parado, ameaçador, no fundo da porta, apontando com o revólver nas mãos para os três personagens. Pausa)

HOMEM ZAROLHO E PERNETA: Senhores, creio que a entrevista acabou.

HOMEM COM GATOS: Não precisa nos ameaçar, seu imbecil.

(Os três visitantes vão saindo)

HOMEM SEM CABEÇA: A gente estava saindo.

BIÉDNI: Não temos nada mais a fazer aqui.

HOMEM COM GATOS: Que situação ridícula!

(Enquanto vão saindo, ouvem-se gritos exclamando: “ - Iessiênin Morreu! Iessiênin morreu!”; burburinho; os três visitantes saem bem apressados.)

HOMEM SEM CABEÇA: Que notícia!

BIÉDNI: Não acredito que Iessiênin...

HOMEM COM GATOS: Vamos embora!

(Murmúrios. O Homem Zarolho e Perneteta fecha a porta. Cessa o barulho exterior. Ele e Maiakóvski se encaram. Silêncio.)

MAIAKÓVSKI: Me deixa só, sapato.

HOMEM ZAROLHO E PERNETA: Poeta, você tem certeza? A gente poderia...

MAIAKÓVSKI: Tenho... por favor.

HOMEM ZAROLHO E PERNETA: (Antes de sair) Poeta...

MAIAKÓVSKI: Sim?

HOMEM ZAROLHO E PERNETA: Obrigado!

MAIAKÓVSKI: Por quê?

HOMEM ZAROLHO E PERNETA: Por me chamar de sapato. Só meus amigos me chamam assim.

MAIAKÓVSKI: Qual é o seu verdadeiro nome?

HOMEM ZAROLHO E PERNETA: Não sei. A verdade ninguém sabe mesmo. Eu nasci assim, mas... eu gosto muito da palavra sapato. Não sei porquê.

MAIAKÓVSKI: Será um prazer chamar você de sapato, então.

(O Homem Zarolho e Perneteta fecha a porta. O cenário vai se escurecendo, até ficar na penumbra. Só uma luz forte mantém-se, iluminando a Maiakóvski. Detrás da tela sai Iessiênin. Maiakóvski e Iessiênin ficam frente a frente, encarando-se. Na tela, entre ambos, aparece uma foto de Iessiênin no leito de morte. Uma luz forte ilumina Iessiênin. Escuta-se “in off” o texto lido por Iessiênin:)

“Até logo, até logo companheiro,
Guardo-te no meu peito e asseguro:
O nosso afastamento passageiro
É sinal de um encontro no futuro.
Adeus, amigo, sem mãos nem palavras.
Não faça um sobrolho pensativo.
Se morrer, nesta vida, não é novo,
Tampouco há novidade em estar vivo¹⁴⁸.

(A imagem da tela some. Iessiênin avança até Maiakóvski, ficando quase que cara-a-cara com ele. Iessiênin põe sua mão na testa de Maiakóvski, e quase como uma carícia, lhe fecha os olhos, descendo a mão na face deste. Em seguida, vagorosamente deposita um beijo sobre os olhos de Maiakóvski. Silêncio. Enquanto começa a recuar, Maiakóvski começa a recitar o texto a seguir, mantendo os olhos fechados).

MAIAKÓVSKI:

Você partiu,
como se diz,
para o outro mundo.
Vácuo...,
você sobe,
entremeado às estrelas.
Nem álcool,
nem moedas.
Sóbrio.
Vôo sem fundo.

¹⁴⁸ Poema de Serguéi Iessiênin.
Tradução de Augusto de Campos.
Maiakovski: Poemas/ p.108.

Não, Iessiênin,
não posso
fazer troça, ~
Na boca
uma lasca amarga
não a mofa.
Olho -
sangue nas mãos frouxas,
você sacode
invólucro
dos ossos
Pare, basta!
Você perdeu o senso?¹⁴⁹

(Enquanto Maiakóvski recita, Iessiênin volta à posição original; a forte luz sobre ele vai escurecendo até sumir o personagem de cena).

Por enquanto
há escória
de sobra.
tempo é escasso -
mãos à obra,
Primeiro
é preciso
transformar a vida,
Para cantá-la -
em seguida.
Os tempos estão duros
para o artista:
Mas,
dizei-me,
anêmicos e anões,
os grandes,
onde,
em que ocasião,
escolheram

¹⁴⁹ Poema *A Serguéi Iessiênin* de Vladímir Maiakóvski (1926).
Tradução de Haroldo de Campos.
Maiakovski: Poemas/p.109.

uma estrada
batida?

(Só uma luz sobre Maiakóvski)

Para o júbilo
o planeta
está imaturo.
É preciso
arrancar alegria
ao futuro.

Nesta vida

morrer não é difícil.
O difícil
é a vida e seu ofício¹⁵⁰.

(As luzes vão se acendendo. Como se estivesse sonhando, Maiakóvski se mantém imóvel na sua posição. Quando as luzes voltam a ser como antes, abre-se a porta e entra o Homem Zarolho e Perneteta)

MAIAKÓVSKI: Elas estão chegando.

HOMEM ZAROLHO E PERNETA (com ar de surpresa): Exatamente poeta.

(Maiakóvski abre os olhos e incorpora-se)

MAIAKÓVSKI: O amor. Ainda me resta o amor. Esta é a minha única saída agora. Ainda não perdi tudo, não é sapato?

HOMEM ZAROLHO E PERNETA: Mas é claro que não, poeta.

MAIAKÓVSKI: (Reagindo) Escuta rapaz, onde conseguiu esta pistola?

HOMEM ZAROLHO E PERNETA: Pois... a verdade...

MAIAKÓVSKI: Isto não é um comissariado.

HOMEM ZAROLHO E PERNETA: Sei, mas...

MAIAKÓVSKI: Entregue para mim!

(O Homem Zarolho e Perneteta não se move)

Vamos!

HOMEM ZAROLHO E PERNETA: Droga! Eu sabia! Estes poetas não entendem nada!

MAIAKÓVSKI: Não resmungue!

¹⁵⁰ Idem/p.113-114.

(O Homem Zarolho e Perneteta entrega a arma a Maiakóvski, que a guarda por dentro de seu paletó. A campainha esquisita ressoa novamente e sob a porta é inserido um outro papel, que é tomado e lido pelo Homem Zarolho)

HOMEM ZAROLHO E PERNETA: Poeta! O aura da Sra. Lilia Brik está aqui. Mesmo que o corpo tenha ficado em Londres, onde realmente ela se encontra agora. A deixo entrar?

MAIAKÓVSKI: Sim! Com certeza.(Nervosamente arruma-se com vaidade)
Estou bem?

HOMEM ZAROLHO E PERNETA: Muito bem. Posso abrir a porta?

MAIAKÓVSKI: Espera... (Senta e se acomoda numa pose) Agora pode.

(Enquanto as luzes vão se apagando, rapidamente o Homem Zarolho e Perneteta abre a porta).

Ato II

(Mesmo cenário. Enquanto se acendem as luzes, o Homem Zanolho e Pernetá abre a porta. Aparece Lília, de tamanho normal, sem as pernas-de-pau, vestida de azul escuro. Tem uma “lágrimazinha” dourada brilhando sobre sua face. Dirige-se até a frente de Maikóvski, ao mesmo tempo que o Homem Zanolho e Pernetá fecha a porta. Na tela, aparece uma foto de Lília Brik. Lília e Maiaióvski encaram-se. Pausa.)

MAIAKÓVSKI: É tão maravilhoso te ver novamente!

LÍLIA: O senhor me chamou?

MAIAKÓVSKI: Não fale assim comigo, não agora.

LÍLIA: O senhor é famoso, viaja quase sempre, é muito ocupado. Não entendo para que precisa de mim. Acabaram suas amantes?

MAIAKÓVSKI: A gente nunca falou com essa ironia.

LÍLIA: É verdade. Eu também tive minhas viagens e meus amantes, mas não mudei nunca. Jamais a fama me embriagaria.

MAIAKÓVSKI: Você está errada. Sapato! Poderia trazer uma cadeira para esta senhora?

HOMEM ZANOLHO E PERNETA: De que cor?

MAIAKÓVSKI: Humm... a vermelha.

LÍLIA: Não! Eu quero a preta!

(Maiaióvski faz um sinal positivo com a cabeça para o Homem Zanolho e Pernetá que sai)

MAIAKÓVSKI: Vai ficar assim? Não me dá um beijo?

LÍLIA: Por que você não me diz o que quer de mim e terminamos logo o jogo?

(Maiaióvski se aproxima dela)

MAIAKÓVSKI: É isto o que não quero. Estou tentando manter o jogo para sempre.

LÍLIA: E como você pretende brincar agora?

MAIAKÓVSKI: Escrevendo outro poema. Só para você. No seu corpo. Nu.

(Bem próximo de Lília)

O que você tem na face?

LÍLIA: Uma lágrimazinha de ouro. Minhas lágrimas sempre foram simples. Mas... às vezes... quando você me fazia chorar, se tornavam em ouro. Ninguém jamais provocou isto em mim; vim para devolver elas.

(Lília saca do seu bolso uma porção de pepitas de ouro e as atira ao chão; faz o mesmo com a lágrimazinha que está em seu rosto)

Pronto!

MAIAKÓVSKI: Se case comigo, Lília!

LÍLIA: (Rindo) Vladimir, você não muda.

MAIAKÓVSKI: Pela milésima vez, por favor!

LÍLIA: Vladimir, você não entende. Não vale a pena.

MAIAKÓVSKI: Por que?

LÍLIA: Eu sou uma mulher livre, Vladimir. Até agora Ossip foi o único que conseguiu entender isso.

MAIAKÓVSKI: Eu não entendo?

LILIA: Realmente... não me cabe entrar na história como mulher de Beethoven. E todos nós já sabemos que você é alguém como Beethoven.

MAIAKÓVSKI: Estou morrendo sem você, Lília.

LILIA: Basta Vladímir. Meu bem! Não faça isso com você.

MAIAKÓVSKI: Fica comigo Lília, sempre!

LILIA: Não daria certo Vladimir, entenda.

MAIAKÓVSKI: Não. É você quem não entende. Lília... estou só. Depois dessas viagens, dessas amantes, ainda estou só, porra!

(Pausa)

LILIA: (Nervosa) Vladimir... eu...

MAIAKÓVSKI: Ou você gosta de ser “Madame Putifar”?

LILIA: (Zangada) Você sempre estraga tudo. Pois é. Até que eu gosto de ser Madame Putifar. Pelo menos sou uma das poucas mulheres livres desta Rússia ortodoxa.

MAIAKÓVSKI: Você gosta, não é?

LILIA: Claro que não, imbecil! Do que realmente gosto é de in-co-mo-dar o babaca catecismo das autoridades soviéticas.

MAIAKÓVSKI: (Contendo-se) Tudo bem. Uma vez mais: resposta negativa.

LILIA: Por que Vladímir? Tudo esteve tão legal; parecia perfeito, simples. Você, eu e o Ossip. Nossa vida a três decorria tranqüila. Você sempre tentou esta liberalidade... até fez o esforço... mas não conseguiu. Ossip sim. Ele aceitava tudo com naturalidade.

MAIAKÓVSKI: (Olhando-a fixamente) Você ama Ossip?

LILIA: Sim.

MAIAKÓVSKI: Mais que a mim?

LILIA: Não penso nisso.

MAIAKÓVSKI: Mentira! Eu sei que você me ama mais que a ninguém. E sinto o mesmo por você... Então... por que não fica comigo?

(Pausa)

Por quê?

(Pausa)

Fala!

LILIA: Porque com Ossip sempre serei livre E com você... mesmo te amando tanto... perderia isto!

MAIAKÓVSKI: Agora entendi. Você ama a sua liberdade mais que a ninguém.

LILIA: Procure compreender. Isto é muito importante para mim.

MAIAKÓVSKI: Tudo bem Lília. Então... voltemos a morar juntos como antes. Você sabe como eu quero bem Ossip. Ele é maravilhoso. Especial. Se vamos ser três, só poderia aceitar Ossip entre nós.

(Corrigindo-se torpemente)

Ah!... Mas eu sei... amor e sexo não se misturam... quer dizer... você é livre para ter os seus casos, e eu os meus...

LILIA: Pára! Por favor. Vladímir, é verdade, jamais amarei ninguém como amo a você. Mas aquilo que você quer... não é possível.

MAIAKÓVSKI: Por quê?

LILIA: Já é tarde demais.

MAIAKÓVSKI: Preciso de você.

LILIA: Sempre que precisou de mim, te procurei.

MAIAKÓVSKI: Você tem alguém mais?

LILIA: Vai começar a estragar tudo de novo?

MAIAKÓVSKI: É só curiosidade. Tem?

LILIA: Não é problema seu.

MAIAKÓVSKI: Então tem!

LILIA: Não!

MAIAKÓVSKI: Mentira.

LILIA: Nunca menti.

MAIAKÓVSKI: Então tem alguém na mente, não é? Ainda não foi, mas pode acontecer.

LILIA: Você me esgota.

MAIAKÓVSKI: Quem é?

LILIA: Vou embora.

MAIAKÓVSKI: Quem é?

LILIA: Vitali Primakov. O general Vitali Primakov.

MAIAKÓVSKI: (Rindo) Um general.

LILIA: Um herói da guerra civil.

MAIAKÓVSKI: Um soldadinho do Estado.

LILIA: É melhor que essa ridícula ursa branca pseudo-francesa.

MAIAKÓVSKI: Se você soubesse como Tatiana é especial...

LILIA: Até posso entender isto, mas... aquela caricatura de peruca,... Verônika?

MAIAKÓVSKI: Nora para alguns.

LILIA: E dizem que é atriz?! Gozado!

MAIAKÓVSKI: Será que você tem esta coisa burguesa, chata, estereotipada, absurda... chamada ciúmes?

LILIA: (Rindo) Como você é vaidoso Vladímir.

MAIAKÓVSKI: Você é a primeira e única.

LILIA: (Com ironia) É mesmo? Obrigada.

(Entra correndo o Homem Zarolho e Pernetta trazendo a cadeira preta)

HOMEM ZAROLHO E PERNETA: Encontrei! A cadeira preta! Encontrei!

MAIAKÓVSKI: Você chegou no momento certo.

LILIA: Não preciso de cadeira nenhuma. Estou indo embora.

MAIAKÓVSKI: Fica comigo, Lília.

LÍLIA: Adeus, Vladímir!

(Lília vai saindo e pára de repente, no instante em que Maiakóvski começa a recitar)

MAIAKÓVSKI:

Hoje te sentas
no coração - aço.
Um dia mais
e me expulsarás,
talvez, com zanga.

LÍLIA: (Quase sem voz) Ah! ... Não! ... Não faça isto agora.

MAIAKÓVSKI:

Sairei correndo,
lançarei meu corpo à rua.
Transtornado,
tornado
louco pelo desespero.

LÍLIA: Odeio quando você me faz isso Vladimir...

MAIAKÓVSKI: (Beijando Lília)

Não o consintas,
meu amor,
meu bem,
digamos até logo agora.
De qualquer forma
o meu amor
- duro fardo por certo -
pesará sobre ti,
onde quer que te encontres¹⁵¹.

LÍLIA: (Descontrolada) Por favor, Vladímir!

MAIAKÓVSKI: Fica comigo Lília!

LÍLIA: Tenho que voltar, Vladímir.

MAIAKÓVSKI: Para onde?

LÍLIA: Para Londres. Você esqueceu que realmente não estou aqui? Faz muito tempo que eu estou na Inglaterra. Mas quando você começa a me chamar, esteja onde estiver meu corpo, é impossível não me sentir próxima a você.

MAIAKÓVSKI: Então volte... você toda. Volte! Completa. Em corpo e alma. Eu estou te esperando. Estou precisando de você.

¹⁵¹ Poema *Lilitchka!* de Vladímir Maiakóvski (1916).
Tradução de Augusto de Campos.
Maiakovski: Poemas/p.78-80.

(A esquisita campainha se faz escutar e mais um papel é passado sob a porta. O Homem Zarolho e Pernetá o lê)

HOMEM ZAROLHO E PERNETA: O aura de “Mademoiselle Tatiana Iacovlieva” está aqui... e parece ter a energia muito carregada, poeta. Mesmo assim, o corpo dela ainda se encontra em Paris. O que é que eu faço?

MAIAKÓVSKI: Espera um pouco.

LILIA: Vou embora!

MAIAKÓVSKI: Não, fica um pouco mais.

LILIA: Meu tempo acabou Vladímir. Ossip me espera na Inglaterra.

MAIAKÓVSKI: Então vai para a Inglaterra... vai até o fim do mundo se quiser. Mas não atravesse esta porta agora. Fique comigo mais um pouco.

LILIA: Tudo bem, mas eu vou sair.

(Vai com a cadeira preta para o outro lado do cenário, ficando isolada, como se fosse um espectador dentro do palco)

O que é que a gente vai ter que escutar agora? Vladímir, vai com calma. Calma! Não estrague as coisas.

(Lilia senta-se)

MAIAKÓVSKI: Lilia! Lilia!

LILIA: Não grite. Não te escuto. Estou em Londres, esqueceu?

MAIAKÓVSKI: Sei, mas... pelo menos ainda está comigo?

LILIA: Sempre estarei, só que agora estou longe.

MAIAKÓVSKI: Fica atenta. Agora você vai me entender

(Dirige-se ao Homem Zarolho e Pernetá)

Pode abrir a porta.

(O Homem Zarolho e Pernetá abre a porta. Aparece Tatiana, vestida de branco. Tem uma lágrima de prata brilhando sobre a face. Avança ficando na frente de Maiakóvski. No mesmo momento que o Homem Zarolho e Pernetá fecha a porta, aparece na tela os lábios de Tatiana, quem entreolha-se com Maiakóvski. Pausa.)

MAIAKÓVSKI: Tatiana... pensei que não te veria de novo.

TATIANA: (friamente) Eu pensei o mesmo.

MAIAKÓVSKI: Não me abraça? Não me beija?

TATIANA: Agora não.

MAIAKÓVSKI: (para o Homem Zarolho e Pernetá)

Uma cadeira para a “Mademoiselle”.

TATIANA: Não!... ficarei somente uns minutos.

MAIAKÓVSKI: Por quê?

(Pausa)

TATIANA: Alguém está nos olhando?

MAIAKÓVSKI: (Apontando para o Homem Zarolho e Pernetá)

Só ele.

TATIANA: Me pareceu sentir alguém (olha ao redor da sala, sem perceber Lília, como se esta não existisse).

MAIAKÓVSKI: Agora somos só você e eu.

TATIANA: Eu acho que já não.

MAIAKÓVSKI: Tatiana, pensei que você não chegaria.

TATIANA: Não tenho muito tempo, Vladímir.

MAIAKÓVSKI: Não vou demorar. Escuta bem Tatiana. (pequena pausa) Te amo!

TATIANA: Nunca tive certeza de você. Inseguranças de menina, pensei. Como te esperei Vladimir! Quando a gente marcou data de matrimônio fiquei doida, fora de mim. “Agora sim”, eu achei, “já não tenho mais dúvidas. Vladímir me ama. É meu”. Então esperei vigiando cada dia, cada hora, impaciente, ansiosa. A data se aproximava... e você sem chegar. Só eu... esperando...

MAIAKÓVSKI: Não me deixaram, Tatiana...

TATIANA: ... e esperando como uma imbecil, até o último minuto...

MAIAKÓVSKI: Escuta...

TATIANA: ... ao final já nem sentia nada. Cheguei até aquele dia de outubro como se fosse uma morta. A data passou. Os dias seguintes continuei esperando como um cadáver que só quer ser sepultado, desaparecido para não se olhar, para não se sentir apodrecer.

MAIAKÓVSKI: Me fecharam as portas! Não me deixaram sair!

TATIANA: Só uma coisa ficou de tudo isso.

MAIAKÓVSKI: Tatiana... eu juro que...

TATIANA: Minhas lágrimas se tornavam em prata. “Ninguém provocou isso em mim”, pensei surpreendida. Não vou permitir que ninguém faça isso comigo de novo. Nunca vou te perdoar!

(Tatiana saca uma porção de pepitas de prata e as joga no chão, bem como a lágrima de seu rosto)

MAIAKÓVSKI: Tatiana... não faça isso... não agora.

TATIANA: Você era tudo. Meu amante, meu pai, meu filho, meu deus. Agora... para mim você é nada.

MAIAKÓVSKI: Eu te adoro, menina!

TATIANA: (riso nervoso) Eu já não sou mais menina. Obrigada por isso. Você me fez crescer muito bem.

MAIAKÓVSKI: Não posso te perder agora.

TATIANA: Escuta Vladímir...

MAIAKÓVSKI: Não! Agora escuta você! Por favor. Só um momento. Não me permitiram sair Tatiana. Foi um crime O Estado russo soube de meus planos de matrimônio na França, e não permitiram que eu saísse do país. Eles não queriam perder o seu poeta nacional, ainda menos se casando no exterior com uma “ursa branca”. Isso era quase que uma traição para eles. Não tive autorização para sair. Praticamente me apressaram. Então fui eu quem começou a morrer sem parar até agora.

TATIANA: Você poderia ter fugido, escapado de algum modo.

MAIAKÓVSKI: Mas não pude! Eu quero viver com você. Venha morar aqui comigo. Não permitirei que ninguém te faça mal.

TATIANA: Já não é possível.

MAIAKÓVSKI: Então, encontrarei um jeito de ir até lá. Mesmo a pé chegarei até Paris, ao seu lado.

TATIANA: Agora já não.

MAIAKÓVSKI: Eu sonho com você.

TATIANA: Eu já não.

MAIAKÓVSKI: Você não é assim. Você está fingindo.

TATIANA (friamente) Você acha?

(Maiakóvski aproxima-se de Tatiana e começa a beijá-la no pescoço, e Tatiana permanece imóvel. Maiakóvski se afasta)

MAIAKÓVSKI: Antes você tremia quando eu te beijava.

TATIANA: Mudei.

MAIAKÓVSKI: Mentira.

(Maiakóvski começa a recitar)

Na estatura
só você me ombreia,
fique pois
sobrancelha a sobrancelha,
ao meu lado.

Deixe
que eu faça alarde
como homem
da grandeza da tarde.

TATIANA: Seria melhor para você parar com isso.

MAIAKÓVSKI:

A sarna da paixão
pode cair em crostas,
mas a alegria,
esta não se esgota,
quero cantá-la
como quem conversa
longamente,
singelamente em versos.
Ciúmes,
esposas,
lágrimas...
se danem!

TATIANA: Não te escuto, estou em Paris.

MAIAKÓVSKI:

Pare de cismar,
olhos sem rumo
pestando
sob os arcos a prumo.

Venha cá

para o abraço cruzado
dos meus grandes
braços desajeitados.

TATIANA: Meu tempo se acaba.

MAIAKÓVSKI:

Você não quer?
Hiberne então, à parte.

(No rol dos vilipêndios
marquemos:
mais um X).

De qualquer modo

um dia
vou tomar-te ~
sozinha
ou com a cidade de Paris¹⁵².

TATIANA: Só vim para te dar a notícia diretamente.

MAIAKÓVSKI: Não vou te deixar sair.

TATIANA: Escuta Vladímir...

MAIAKÓVSKI: Já não quero escutar mais...

TATIANA: Entende que...

MAIAKÓVSKI: Se case comigo!

TATIANA: Eu já estou casada!

(Pausa)

MAIAKÓVSKI: O quê?

TATIANA: Faz pouco. Com o Visconde Du Plessix.

MAIAKÓVSKI: Mentira!

TATIANA: Um diplomata Francês.

MAIAKÓVSKI: Você está mentindo para me magoar.

¹⁵² Poema *Carta a Tatiana Iákovleva* de Vladímir Maiakóvski (1928).
Tradução de Haroldo de Campos e Boris Schnaiderman.
Maiakovski: Poemas/ p.127-128-129-130.

TATIANA: Só queria ver sua expressão quando soubesse a notícia.

(Maiakóvski levanta a mão para esbofetear sua face, mas contém-se)

MAIAKÓVSKI: (olhando-a fixamente) Eu te amo, Tatiana.

TATIANA: Acabou o meu tempo. Adeus Vladímir.

(Tatiana dirige-se para a porta aberta pelo Homem Zarolho e Pernetá, enquanto Maiakóvski grita)

MAIAKÓVSKI: Não! Ficaa! Volta! Por favor! Eu te amo!

(Tatiana atravessa o umbral da porta)

TATIANA: Chega!! Não quero ouvir... (imitando-o) “- Eu te amo”- nunca mais. Naquele dia de outubro nós a-ca-ba-mos. Só vim para dar o ponto final. (Vai-se).

MAIAKÓVSKI: Tatiaaanaaa! Tatiaaanaaa!

(Maiakóvski cai de joelhos e murmura)

Não me deixe agora, não agora...

(O Homem Zarolho e Pernetá fecha a porta. Lília, impressionada, avança até Maiakóvski)

HOMEM ZAROLHO E PERNETA: Poeta! Posso fazer alguma coisa?

LILIA: Vladímir, meu bem, levanta daí.

MAIAKÓVSKI: Não posso!

LILIA: Você pode, vamos lá Vladímir, levanta!

MAIAKÓVSKI: Estou cansado.

LILIA: Nada disso! Faz um esforço!

(Faz um sinal para o Homem Zarolho e Pernetá)

O ajude, por favor.

MAIAKÓVSKI: Não, obrigado, posso fazer isso sozinho.

(Fazendo um esforço, levanta-se e vai, com cansaço até o trono. Senta-se, deixando-se cair.)

LILIA: Perfeito. Agora fica sentado. Descansa, relaxa. (Com sinceridade) Vladímir, sei que foi um momento difícil. E eu tão distante, lá em Londres. Só posso ficar olhando. Droga! Mas, de longe, estou aqui com você. (Sorrindo) Isto é só uma crise temporal. Daqui a pouco você vai se lembrar de tudo como uma tolice a mais.

(Pausa)

Tudo bem Vladímir, não precisa dizer nada.

(Escuta-se a esquisita campainha e um papel aparece sob a porta, sendo lido pelo Homem Zarolho e Pernetá)

HOMEM ZAROLHO E PERNETA: É a senhora Verônica Polonskaia (Surpreendido). Poeta, é ela mesma. Ela não está longe. Está aqui em carne e osso.

MAIAKÓVSKI: Sei. Sei.

(Lília faz um sinal para o Homem Zarolho e Pernetá, que se aproxima para ouvir algo ao ouvido. A seguir, se dirige para Maikóvski, arruma-o e o penteia, limpando sua face com um lenço, ajeitando o seu terno etc., sendo que Maikóvski deixa-se ser tocado sem reação alguma. Finalmente, o Homem Zarolho e Pernetá olha para Lília)

LILIA: Muito bem, obrigada. (Para Maikóvski brincando) Pronto para receber a menina?

MAIAKÓVSKI: Acho que ela é a minha última opção, Lilia.

LILIA: Que é isso? Além dela, você pode ter muitas opções a mais. Já esqueceu o quão atraente você é?

(Indo para a sua cadeira)

Fica calmo, Vladímir. Lilia está com você

(Senta-se)

MAIAKÓVSKI: (Para o Homem Zanolho e Pernetá) Pode abrir.

(O Homem Zanolho e Pernetá abre a porta e aparece Nora, com um vestido rosado e roxo, exageradamente elegante, quase brega. Entra no meio correndo. Aparece na tela uma imagem com as pernas de Nora.)

NORA: Bom dia Vladi! O senhor teve saudades de sua menina predileta?

(Nora senta-se nas coxas de Maiakóvski dando-lhe beijos e abraços. Fica quase que pendurada nele)

Foi tudo bem hoje?

MAIAKÓVSKI: Foi.

(Saindo das coxas de Maiakóvski e cheirando algo no ar)

NORA: Vladi, alguém nos observa?

MAIAKÓVSKI: (Apontando para o Homem Zanolho e Pernetá) Só ele.

NORA: Não, ele não conta. Não há mais ninguém?

MAIAKÓVSKI: Não.

NORA: (voltando às coxas de Maiakóvski)

O que você fez hoje?

MAIAKÓVSKI: Descansei.

NORA: Preguiçoso, hein?

MAIAKÓVSKI: Tem fome? Quer comer alguma coisa?

NORA: Não, agora estou de regime.

MAIAKÓVSKI: Para quê? Você está muito bem assim. É linda. Gosto desta menina.

NORA: É mesmo?

MAIAKÓVSKI: É.

(Beijam-se)

NORA: (Brincalhona) Maiakóvski, ...você me quer?

MAIAKÓVSKI: Neste momento, mais do que você imagina.

NORA: Então, quando você vai me emprestar aquele automóvel tão bonitinho que você tem?

MAIAKÓVSKI: Você sabe que pode sair com o chofer. É muito criança para dirigir.

NORA: Nada disso!... Oh!!... Então você não me quer!

MAIAKÓVSKI: Pode ter certeza que sim.

(Pausa)

E você, me quer?

NORA: É claro Vladi (o beija ardentemente), meu poeta gostosão, lindo...

MAIAKÓVSKI: Você sabe que hoje recebi a visita da crítica e da censura soviética?

NORA: Ah, é?!

MAIAKÓVSKI: Acho que vou ser vetado. Receio que vou atravessar uma crise no meu trabalho artístico. Aí vem tempos difíceis.

NORA: Ah, é? Falaram alguma coisa de mim?

MAIAKÓVSKI: De você?

NORA: Sei lá,... como a gente está saindo junto... e eu sou casada...

MAIAKÓVSKI: Não, não falaram de você.

NORA: AHHH!

MAIAKÓVSKI: Preocupada?

NORA: Eu? Não. Por quê?

MAIAKÓVSKI: Então... você me quer?

NORA: Pois é.

MAIAKÓVSKI: Me ama?

NORA: Sim.

MAIAKÓVSKI: Muito?

NORA: É lógico.

MAIAKÓVSKI: Se eu fosse preso, você iria me visitar?

NORA: Preso? Você? Mas por quê?

MAIAKÓVSKI: Sei lá. É uma hipótese. Você me visitaria?

NORA: Sim.

MAIAKÓVSKI: Sempre?

NORA: Enquanto eu puder.

MAIAKÓVSKI: Me levaria... sei lá... livros... comida?

NORA: Acho que sim, mas, por que está falando desse jeito?

MAIAKÓVSKI: Só para saber se você me ama.

NORA: (Tranqüilizando-se) Mas é lógico que sim, Vladi. Meu bem, meu poeta lindinho...

MAIAKÓVSKI: Então, se case comigo.

NORA: (Pausa) Outra vez com isso?

MAIAKÓVSKI: Casa comigo?

NORA: Eu já sou casada, Vladi.

MAIAKÓVSKI: Deixa teu marido. Não falou que me ama?

NORA: Vladimir, isto é muito complicado para mim.

MAIAKÓVSKI: Então, moremos os três juntos!

NORA: (Rindo) Você não conhece meu marido. Ele não entende dessas coisas liberais.

MAIAKÓVSKI: Então, deixe ele!

NORA: Não Vladi. Não quero ser uma mulher divorciada. Você sabe como a sociedade daqui é atrasada. Minha carreira, minha posição. Tudo vai desabar.

MAIAKÓVSKI: No começo eles falam as bobagens de sempre, mas depois se acostumam, esquecem.

NORA: Não.

MAIAKÓVSKI: Você estaria sempre comigo menina. A gente ficaria junto, sempre.

NORA: Não Vladi, pare com isso.

MAIAKÓVSKI: (Brincando) É mais fácil se você ficar viúva? Se quiser, eu posso matar o seu marido.

NORA: (Rindo) Vladi, não brinque com essas coisas.

MAIAKÓVSKI: E se a gente fugisse?

NORA: O quê?

MAIAKÓVSKI: Fuja comigo Nora. A Rússia é muito grande. Poderíamos sumir por aí, conseguir outras identidades.

NORA: Mas o que está acontecendo com você hoje?

MAIAKÓVSKI: Viveríamos tranqüilos, sem que ninguém nos molestasse. Depois, sairíamos do país, viajaríamos.

NORA: Vladi, o que é que você tem?

MAIAKÓVSKI: Quero te ensinar tantas coisas...

NORA: Vladi, você se esqueceu da minha carreira de atriz?

MAIAKÓVSKI: Começaríamos vida nova.

NORA: Eu não quero começar vida nova! Gosto da que tenho!

MAIAKÓVSKI: Pelo menos deixa o teu marido.

NORA: Não!

MAIAKÓVSKI: Mas, você não gosta dele!

NORA: Quem falou isso?! (Pausa. Tentando emendar) Entende... também tenho que cumprir os meus deveres de esposa.

(Pausa)

Ah! Vladi..., não me olhe assim. É lógico que gosto mais de você.

MAIAKÓVSKI: Fique fria. Tenho prática nestas coisas.

NORA: Vladi, lindinho, não fique assim.

MAIAKÓVSKI: Sabe o que é que eu acho?

NORA: Não.

MAIAKÓVSKI: Que você é uma menina muito esperta.

NORA: Não estou gostando nada do teu papo.

MAIAKÓVSKI: Segura grana e posição com o marido oficial e relações importantes para a sua carreira com o amante em segredo.

NORA: (Séria) Não gosto que me fale assim.

MAIAKÓVSKI: Você não ama ninguém, não tem esta capacidade.

NORA: E você, com toda a sua capacidade, já viu como foi ficando?

MAIAKÓVSKI: Pela última vez, case comigo Nora!

NORA: Isto sou eu quem decide.

MAIAKÓVSKI: Case comigo!

NORA: Não! Estou bem assim.

MAIAKÓVSKI: Sua puta!!

NORA: Acho que você está muito nervoso! Vou te deixar para que se relaxe...
(Começa a sair)

MAIAKÓVSKI: Se você pretende sair agora, melhor que não volte mais!

(Nora fica paralisada)

NORA: (Voltando) Mas Vladi... vem cá...

MAIAKÓVSKI: Não me beije. Sabe a resposta que espero.

NORA: Acho que o que todo mundo fala é verdade.

MAIAKÓVSKI: Acredita?

NORA: Está ficando decadente.

MAIAKÓVSKI: Se pretendi terminar minha vida com você, acho que sim.

NORA: Toma! (Saca do bolso uma grande lágrima de plástico transparente).
Era uma lagrimazona de plástico que guardava caso quisesse chorar por você,
mas creio não mais precisar dela.

MAIAKÓVSKI: Eu também não! Fica com ela e caia fora!

NORA: (Indo até a porta) Quando eu sair você vai se arrepender de tudo o
que você me falou!

(O Homem Zarolho e Perneta abre a porta)

MAIAKÓVSKI: Caia fora!

NORA: (Do umbral da porta) Amanhã você virá lambar os meus pés! (Sai)

MAIAKÓVSKI: Adeus Nora!

(Pausa)

LILIA: (Saindo da cadeira) Ah! Eu não te deixo agora. Espera um pouquinho
que vou trazer meu corpo de Londres. Espera que eu...

MAIAKÓVSKI: Sapato, nos deixe a sós.

(O Homem Zarolho e Perneta abre a porta e lhe diz do umbral:)

HOMEM ZAROLHO E PERNETA: Antes de sair, quero dizer que o respeito
muito, poeta!

(Trocamos olhares por um momento; o Homem Zarolho e Perneta retira-se, fechando a porta)

LILIA: Quisera te beijar, te abraçar, me deitar com você agora, mas o meu
corpo está tão longe!

MAIAKÓVSKI: Shh! (como que em transe). Nora, você foi uma menina muito insegura para ser livre. Vou te ajudar. Vai ter parte da minha herança, como se fosse (rindo)... um parente. Quero que tenha alguma coisa realmente sua... e minha.

LILIA: Vladímir?...

MAIAKÓVSKI: Tatiana, você foi muito menina para me entender. É agora que realmente quero te fazer crescer.

LILIA: Por que está assim tão esquisito?...

MAIAKÓVSKI: (Olhando-a) Algum dia poderás esquecer que te amo? Nunca!
É só para você que dedico minha cena final.

(Maiakóvski retira a pistola do interior de seu paletó)

LILIA: Não!! Vladímir, eu vou gritar!

MAIAKÓVSKI: (Frio) Ninguém vai te ouvir. Você está em Londres.

LILIA: (Desesperada) Não faça isso. Para quê?

MAIAKÓVSKI: (Calmo) Se você soubesse o quão cansado estou...

LILIA: (Tentando conter-se) Tenta uma vez mais! Por mim!

MAIAKÓVSKI: Quem quer liberdade agora sou eu Lilia.

LILIA: Tua liberdade está aqui, lutando pela tua vida...

MAIAKÓVSKI: (Sem dar ouvidos a Lilia)

Afora o teu amor

para mim

não há mar,

e a dor do teu amor nem a lágrima alivia.

Quando o elefante cansado quer repouso

ele jaz como um rei na areia ardente.

LILIA: Não me deixa assim, Vladímir! Assim não!

MAIAKÓVSKI: (Apontando a pistola para o peito)

Afora o teu amor

para mim

não há sol,

e eu não sei onde estás e com quem.

Se ela assim torturasse um poeta,

ele

trocaria sua amada por dinheiro e glória,

mas a mim,

nenhum som me importa

afora o som do teu nome que eu adoro.

LILIA: (Ajoelhada) Pára! Vladímir! Escuta-meee!

MAIAKÓVSKI:

Afora

teu olhar
nenhuma lâmina me atrai com seu brilho.
Amanhã esquecerás
que eu te pus num pedestal,
que incendiei de amor a uma alma livre,
e os dias vão - rodopiante carnaval -
dispersarão as folhas dos meus livros...
Acaso as folhas secas destes versos
far-te-ão parar,
respiração opressa?
Deixa-me ao menos
arrelvar numa última carícia
teu passo que se apressa¹⁵³.

(Maiakóvski dispara. Cai, pendendo morto em seu trono).

LILIA: Vladímiir! Vlaaaadímiir!!...

(Uma forte luz ressalta a imagem de Maiakóvski enquanto as outras luzes vão enfraquecendo e sumindo. Na penumbra ouvem-se os gritos de Lilia.)

¹⁵³ Poema *Lilitchka!* de Vladímir Maiakóvski (1916).
Tradução de Augusto de Campos.
Maiakovski: Poemas/p.80.

EPÍLOGO

(Ficamos com a imagem estática de Maiakóvski. Na tela começa a aparecer um desenho de Maiakóvski na sua carta a Lilia Brik. Começa-se a escutar “in off” o texto de Maiakóvski. Num momento determinado, as luzes começam a enfraquecer e a imagem a sumir).

Escrevi tudo isto
sobre vocês,
ó pobres ratazanas.
Que pena eu não ter seios,
pois os teria alimentado
feito uma boa ama-de-leite.
Agora,
sinto-me um pouco seco
e algo idiota.
Por outro lado,
quem mais teria dado
às idéias tal porte desumano?
Quem e quando?
Fui eu
que meti o pé pela mão
dentro do céu,
provando
que ele era um ladrão!
A coisa é pública.
Às vezes, eu me vejo
como um galo holandês
ou, talvez,
como o rei de uma república.
Outras vezes, contudo,
não há nada que eu mais goste
do que meu próprio nome:
VLADÍMIR MAIAKÓVSKI¹⁵⁴

(Na escuridão total vão-se escutando as últimas palavras).

¹⁵⁴ Peça *Vladimir Maiakóvski: Uma tragédia*.
Tradução de Nelson Ascher/Epílogo/p.12.

BIBLIOGRAFIA

- ARISTÓTELES, *Arte Retórica e Arte Poética*, Tradução de Antônio Pinto de Carvalho.
- ARISTÓTELES, *Aristóteles: Vida e Obra*, Coleção “Os Pensadores”, Editora Nova Cultura, São Paulo, 1996.
- ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO, *A Poética Clássica*, Tradução de Jaime Bruna, Editora Cultrix, São Paulo, 1992.
- BAYER, Raymond, *História de Estética*, Editorial Estampa, Lisboa, 1993.
- BOILEAU-DESPRÉAUX, Nicolas, *A Arte Poética*, Tradução de Célia Berretini, Editora Perspectiva, São Paulo, 1979.
- BORNHEIM, Gerd, *Brecht: A estética do teatro*, Editora Graal, Rio de Janeiro, 1992.
- BRAS, Gérard, *Hegel e a Arte*, Editor Jorge Zahar, Rio de Janeiro, 1990.
- BRECHT, Bertolt, *Estudos sobre Teatro*, Editora Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1978.
- HORMIGÓN, Antonio (org.). *Brecht y el realismo dialéctico*, Alberto Corazón Editor, Madrid, Espanha, 1975.
- CARLSON, Marvin. *Teorias do Teatro: estudo histórico-crítico: dos gregos à atualidade*. Unesp. São Paulo, 1995
- COELHO, Teixeira, *Moderno – pós-moderno*, Editora Iluminuras, São Paulo, 1995.
- Construtivismo: diferentes manifestos*, Tradução: F. Fernandez Rey, Colección Comunicación, Alberto Corazón Editor, Madrid, Espanha, 1973.
- DIDEROT, Denis, Discurso sobre a poesia dramática, Tradução: L. F. Franklin de Matos, Coleção “Elogio da Filosofia”, Editora Brasiliense, São Paulo, 1986.
- DURANT, Will, *A História da Filosofia*, Editora Nova Cultural, São Paulo, 1996.
- ESSLIN, Martin, *Brecht: dos males, o menor*, Zahar Editores, Rio de Janeiro, 1979.
- ESSLIN, Martin, *Uma anatomia do drama*, Zahar Editores, Rio de Janeiro, 1978.
- GARCIA, Silvana, *As trombetas de Jericó*, Hucitec-FAPESP, São Paulo, 1997.
- GASSNER, John, *Mestres do Teatro*, Tomo I, Editora Perspectiva, São Paulo, 1991.
- GASSNER, John, *Mestres do Teatro*, Tomo II, Editora Perspectiva, São Paulo, 1980.
- GIDDENS, Anthony, *As conseqüências da modernidade*, Editora UNESP, São Paulo, 1991.
- GUINSBURG, J., COELHO, Teixeira J. & CARDOSO, Reni Chaves, *Semiologia do Teatro*, Editora Perspectiva, São Paulo, 1988.
- GOUHIER, Henri, *La esencia del teatro*, Ediciones del Carro de Tespis, Buenos Aires, Argentina, 1959.
- HEGEL, G. W. F., *Estética*, Tomo I e II, Editorial ‘El Ateneo’, Buenos Aires, Argentina, 1954.
- Hegel: Vida e Obra*, Coleção “Os Pensadores”, Editora Nova Cultural, São Paulo, 1996.

- LESSING, Gotthold Ephraim, *De teatro e Literatura*, Tradução: J. Guinsburg, Editora Herder, São Paulo, 1964.
- MAGALDI, Sábato, *O texto no teatro*, Editora Perspectiva, São Paulo, 1986.
- MAGALDI, Sábato, *Iniciação ao Teatro*, Editora Ática, São Paulo, 1986.
- MAIAKÓVSKI, Vladímir, *A tragédia de Vladímir Maiakóvski*, Tradução de Boris Schnaiderman, mimeo s.d.
- OLIVEIRA BARATA, José, *Estética Teatral: antologia de textos*, Moraes Editores, Lisboa, Portugal, 1980.
- PALLOTTINI, Renata, *Introdução à dramaturgia*, Editora Ática, São Paulo, 1988.
- PALLOTTINI, Renata, *Dramaturgia: a construção da personagem*, Editora Ática, São Paulo, 1989.
- PAVIS, Patrice, *Diccionario del Teatro*, Edição Paidós, Barcelona, Espanha, 1990.
- PEACOCK, Ronald, *Formas da Literatura Dramática*, Zahar Editores, Rio de Janeiro, 1968.
- PEIXOTO, Fernando, *Brecht: uma introdução ao teatro dialético*, Editora Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1981.
- Poética: Aristóteles*, Versão e análise de Juan D. Garcia Bacca, Edição da Universidade Central da Venezuela, Caracas, Venezuela, 1970.
- Poética de Aristóteles*, Edição Trinligue de Valentin Garcia Yebra, Editorial Gredos, Madrid, Espanha, 1984.
- Poéticas: Aristóteles, Horácio, Boileau*, Editora Nacional, Madrid, Espanha, 1982.
- REIS, Carlos & LOPES, Ana Cristina M., *Dicionário de teoria da narrativa*, Editora Ática, São Paulo, 1988.
- RIPELINO, A. M., *Maiakóvski e o teatro de vanguarda*, Coleção Debates, Editora Perspectiva, São Paulo, 1986.
- ROSENFELD, Anatol, *O Teatro Épico*, Editora Perspectiva, São Paulo, 1994.
- ROSENFELD, Anatol. *Teatro Moderno*. Editora Perspectiva, São Paulo, 1977
- RYNGAERT, Jean-Pierre, *Introdução à análise do teatro*, Editora Martins Fontes, São Paulo, 1996.
- SCHNAIDERMAN, Boris, *A Poética de Maiakóvski*, Coleção Debates, Editora Perspectiva, São Paulo, 1984.
- SCHNAIDERMAN, Boris & CAMPOS, Augusto e Haroldo de, *Maiakóvski-Poemas*, Coleção Signos, Editora Perspectiva, São Paulo, 1992.
- SKOLOVSKI, Viktor, *Maiakóvski*, Tradução: Francisco Serra Cantarell, Editorial Anagrama, Barcelona, Espanha, 1972.
- SPINA, Segismundo, *Introdução à Poética Clássica*, Editora F.T.D., São Paulo, 1967.
- STAIGER, Emil, *Conceitos Fundamentais da Poética*, Edições Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, Brasil, 1972
- STANGOS, Nikos, *Conceitos da arte moderna*, Tradução: Álvaro Cabral, Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 1973.
- VASCONCELLOS, Luiz Paulo. *Dicionário de Teatro*. L&PM Editores, São Paulo, 1987

WILLET, John, *Teatro de Brech*, Zahar editores, Rio de Janeiro, 1967.