

# DO DRAMA CLÁSSICO AO DRAMA MODERNO: AS SEMENTES DA CONTEMPORANEIDADE DRAMÁTICA

**CARLOS GIOVANI DUTRA DEL CASTILLO**

Universidade Federal do Rio Grande (FURG), Rio Grande, RS, Brasil.

E-mail: giovanidelcastillo@gmail.com

## Resumo

Este artigo analisa historicamente as transformações estéticas do gênero dramático a partir de suas concepções de dramas clássico e moderno e as novas tendências teóricas do drama, de fins do século XIX até XX. Portanto, seu aspecto de análise é diacrônico e estético.

## Palavras-chave

Drama clássico. Drama moderno. Tendências dramáticas contemporâneas.

Na história do gênero dramático, desde os antigos gregos até o final do século XIX, os dramaturgos tiveram como sua referência estética um modelo de pensar o teatro que se fundamentou na sua gênese. Desde Aristóteles (2017), com sua *Poética*, o gênero dramático se delimitava em relação aos seus elementos constitutivos; em outras palavras, a estrutura do que se considerava um drama (ou uma obra teatral) se manteve quase inalterada, no sentido de que se

respeitavam as convenções gregas de se pensar a obra dramática, oriundas tanto da tragédia como da comédia. Vejamos a definição original de gênero dramático e seus elementos tradicionais, a partir do que os dramaturgos posteriores aos gregos antigos tiveram como referencial do drama clássico (a tragédia):

A tragédia é a imitação de uma ação elevada e completa [...] que se serve da ação e não da narração. [...] É necessário, portanto, que a tragédia tenha seis partes pelas quais é definida. São elas: enredo, caracteres, elocução, pensamento, espetáculo e música (ARISTÓTELES, 2017, p. 47-48).

Por meio desse conceito de tragédia, Aristóteles (2017) compreende a gênese do drama como “imitação de uma ação”, é a ideia de representação. Esta se diferencia da narração ou do gênero épico (oriunda da poesia épica, originária da narração). Logo, ele enumera as partes que compõem a tragédia, o que denota o caráter normativo e de concepção de uma estrutura dramática ideal. Conforme Aura Cunha Santos (2010, p. 14), a “poética do drama, traçada por Aristóteles e vigente por mais de três séculos”, preocupava-se em manter a estrutura dramática de acordo com os preceitos tradicionais.

## O RENASCIMENTO E O DRAMA CLÁSSICO

O período histórico que sucede a Idade Média, na Europa, é conhecido como o Renascimento e significa ressurgimento de algo. Nesse caso, significa um renascer da cultura greco-latina. Foi nesse momento histórico-literário, a partir do século XVI, que as ideias do drama clássico são retomadas com grande vigor. Esse movimento social, artístico e literário surgiu na Itália, estendendo-se por toda Europa. Sua ideologia se inspira na Antiguidade clássica (Homero, Platão, Aristóteles, Virgílio, Horácio). É uma época de transição em que se produzem grandes mudanças sociais e econômicas, acompanhadas por um espetacular desenvolvimento artístico e cultural. Para situarmos bem essa problemática de análise histórico-literária, e do que seriam esses valores do considerado “clássico”, vale salientar que há importantes historiadores literários que gostam de conceituar esse período do Renascimento, dentro da designação de Clássico, em uma forma bem mais flexível de definição:

*Clássico* é o nome que se confere ao período que abrange os séculos XVI, XVII e XVIII, correspondendo, genericamente, ao Renascimento, barroco e neoclas-

sicismo. Trata-se de um movimento artístico e literário muito extenso, com uma efervescência cultural e literária grande e diversa que não pode ser considerada de forma tão homogênea. Um aspecto invariante de todo esse período é o fato de vigorar um conceito de literatura que se alicerça na Antiguidade greco-latina, introjetando-a, reinterpretando-a, articulando-a às mentalidades próprias de cada século, de cada país e de cada atmosfera histórica, definidas por cores específicas e formas específicas de ver o mundo. Essa forma de recuperação dos antigos veio com o Renascimento italiano, sobretudo com a revalorização da obra de Aristóteles, que, depois de tantos séculos mantido no esquecimento, voltou com intensidade. [...] A busca da perfeição formal e a adoção de novos gêneros, estruturas e metros passaram-se a ser o dominante nesse período. Classicismo significa, portanto, num sentido mais genérico, um complexo de formas que atinge todos os gêneros e todas as formas de manifestação artística (GUINSBURG, 2012, p. 116, grifo do autor).

Principalmente, comenta Guinsburg (2012, p. 117), a *Poética*, de Aristóteles, introduziu um estudo sistemático do fenômeno literário e de seus gêneros, por meio de “um conjunto de procedimentos estéticos embasados num racionalismo filosófico que determinou uma série de produções artístico-literárias”. Quer dizer, uma acepção clássica pressupõe partir de uma definição de arte, concebida por normas desses pensadores greco-latinos, do que eles entendiam como obras literárias, e de seu modelo de análise estética. Como complemento desse conceito de Guinsburg (2012), em um ensaio de sua autoria em conjunto com Anatol Rosenfeld, denominado “Romantismo e classicismo”, eles definem o termo classicismo com muita propriedade e aqui temos a aproximação do que se entende como clássico:

O termo vem de *classis*, “frota”, em latim, e refere-se aos *classicis*, aos ricos que pagavam impostos pela frota. Um escritor “*classicus*” é pois um homem que escreve para esta categoria mais afortunada e mais elevada na sociedade. Tal foi o sentido inicial, como aparece em Áulio Gélío, fonte da primeira menção que se tem da palavra: ela significa aí um autor de obras para as camadas superiores. Depois o vocábulo sofreu várias transformações, passando a designar um valor, estético, ético, mas principalmente didático: um escrito “clássico” veio a ser uma composição literária reconhecida como digna de ser estudada nas “classes” das escolas. Nesta acepção, o termo é muito usado para vários fins. Por exemplo, a gente compra determinadas obras porque são consideradas modelares e, como tais, indispensáveis numa biblioteca. [...] Um terceiro significado que se impôs, ligado ainda ao segundo, diz respeito ao período em que a literatura, as artes, a cultura de uma nação ou de uma “civilização”

alcançam um grande florescimento ou então o seu apogeu. Assim, fala-se do Século de Ouro na Espanha como de uma “época clássica” do gênio hispânico ou de Shakespeare como do “escritor clássico” da língua inglesa [...] (ROSENFELD; GUINSBURG, 2017).

Dessa forma, conforme o autor, ser “clássico” é seguir um modelo que serve de exemplo para todos os artistas poderem ter uma referência, um *modus operandi* por excelência. O Renascimento europeu configurou os princípios em que todos os autores literários buscavam se inspirar ou seguir e copiar, por exemplo, tais princípios eram muito valorizados a partir do século XVI. O que os regia esteticamente era uma série de preceitos ligados à ordem e ao equilíbrio das formas. Guinsburg (2012, p. 118) nos esclarece acerca disso:

[...] a verossimilhança, a proporcionalidade, a contenção como medida detentora dos extravasamentos pessoais e emocionais, o caráter sereno das manifestações estéticas. [...] A clareza, baseada na racionalidade, pode ser considerada o fio do prumo que norteia essa estética fundamentada no imitativo mimético em que a Natureza é concebida essencialmente em termos de razão, regida por leis, e obra de arte reflete tal harmonia [...].

Assim, a estética renascentista ou clássica desponta pelo culto à natureza e a seus elementos, dentro de uma perspectiva humanista, em que a realidade do ser se funde com a evocação de um mundo idealizado. Ou seja, os temas clássicos da literatura greco-romana, os personagens e cenários mitológicos, a literatura pastoril, o ser humano como centro do universo e o sentimento platoniano diante da pessoa amada são alguns dos temas mais relevantes; criam uma estética culta que renova o espírito da época. O antropocentrismo (ou humanismo) busca desalojar a visão medieval e religiosa, na qual Deus era o centro de todo estudo ou trabalho artístico. Quer dizer, recusa a cega aceitação dos ideais eclesiásticos, os corruptos valores da Igreja medieval, a qual subordinava ao homem, por meio do temor ao castigo de Deus.

O contexto humanista, no teatro clássico, tinha como regra imitar os clássicos da Antiguidade greco-latina: artistas e eruditos liam, traduziam e estudavam as obras clássicas de Ésquilo, Sófocles, Eurípedes, Plauto, Terêncio e Sêneca. Em síntese, a *Poética*, de Aristóteles, encarna tais modelos por meio dos termos que tornam uma obra dotada de valor estético e que giram em torno de três quesitos: real, possível e verossímil, cujo teor serviu de base para as reflexões sobre a obra de arte e suas leis internas de constituição. E a tragédia era o modelo ideal das obras teatrais clássicas:

A obediência à regra das conveniências fez da tragédia clássica um gênero teatral em que a narração tem uma importância extraordinária: ela traz para o palco, em forma de palavras, os fatos que, mostrados, poderiam chocar o espectador ou também aqueles que não poderiam ser representados por causa das próprias imitações técnicas do teatro. [...] Por outro lado, a exigência da narração diminui o espaço e o tempo para a ação física da representação, fazendo da tragédia clássica um exercício de linguagem (GUINSBURG, 2012, p. 147).

Entre as regras da dramaturgia que limitavam ou engessavam os autores clássicos, destaca-se a das unidades, trazidas por Aristóteles. Uma obra teatral devia respeitar as unidades de ação, tempo e lugar, o que evidentemente restringia e muito a criatividade dos dramaturgos. Assim, conforme as acepções aristotélicas, uma peça de teatro é a representação de uma fábula, isto é, de uma ação. Esta deve ser completa no sentido de que tem de “fortalecer os nexos causais entre os fatos e dispensa aqueles que não estiverem ligados entre si por uma necessidade lógica” (GUINSBURG, 2012, p. 147). Ou seja, uma trama até pode conter fatos secundários, desde que logicamente se subordinem a um fato principal.

Em relação à unidade temporal, a interpretação dos preceitos aristotélicos, por parte dos autores clássicos, diz respeito à definição de verossimilhança. Uma obra teatral não poderia conter um lapso temporal maior do que as 24 horas do dia, em respeito aos fatos que podem ser verdadeiros e condizentes com a realidade e a coincidência entre os fatos representados e o tempo em que o espectador assiste a tal obra. Finalmente, a unidade de lugar foi uma convenção bastante útil e que se valeu do teor verossímil novamente para estabelecer suas bases de atuação:

É igualmente em nome da verossimilhança e do bom senso que será formulada a regra da unidade de lugar. Como Aristóteles nada escreveu a respeito, os teóricos prescreveram por conta própria que a ação, concentrada em no máximo vinte e quatro horas, não poderia se passar em mais de um lugar. [...] O fato concreto é que a unidade de lugar, à semelhança da unidade de tempo, foi objeto de várias interpretações. O ideal pretendido pelos teóricos e dramaturgos era evidentemente a concentração da ação em um espaço cênico imutável. Mas forma igualmente aceitas as peças em que as ações se passavam nas dependências de um palácio, em locais de uma cidade ou, ainda, [...] nos lugares que um personagem pode percorrer em vinte e quatro horas (GUINSBURG, 2012, p. 150).

Portanto, o desejo de coerência, com o intuito de respeitar uma lógica interna, possui toda uma ideologia peculiar, sujeita a um contexto disciplinar provido por um sistema definido de regras. Estruturalmente, a obra teatral clássica se caracteriza por uma composição fechada, pautada por uma “ação limitada e unificada em torno de um acontecimento principal, de um tempo ficcional de no máximo vinte e quatro horas e de um único espaço cênico” (GUINSBURG, 2012, p. 150).

Em conclusão, o estilo clássico no teatro valorizava mais a forma, na medida em que o valor estético reside na obra e não no artista ou gênio criador. A obra artística realiza-se por si mesma perante seu público e o artista deve desaparecer. Segundo a visão classicista, a obra literária se realizará plenamente quanto maior for seu poder de veicular, por meio da bela e suave revelação da forma, ensinamentos e verdades que elevem o conhecimento, de cunho universal, e contribuam para o aperfeiçoamento do gênero humano.

## O DRAMA MODERNO E SUAS INOVAÇÕES ESTÉTICAS

Conforme assevera o teórico Peter Szondi (2011), o drama moderno foi o primeiro passo derradeiro para se repensar o drama tradicional ou clássico, oriundo do Renascimento. O panorama do drama clássico iniciou uma transição até o fim do século XIX, no que Szondi (2011, p. 23) entende por drama moderno:

O drama da época moderna nasceu no Renascimento. Como audácia espiritual do homem que dava conta de si com o esfacelamento da imagem medieval do mundo, ele construía a efetividade da obra na qual pretendia se firmar e espelhar partindo unicamente da reprodução da relação entre homens. O homem só entrava no drama como ser que existe com outros. O estar “entre outros” aparecia como a esfera essencial de sua existência [...].

O autor explica que foram os dramaturgos renascentistas que começaram a desvincular noções clássicas do drama na medida em que houve a eliminação de componentes estruturais tais como o prólogo, o coro e o epílogo (os quais decorriam da definição clássica de teatro, por meio da tragédia e da comédia gregas). Outras correntes literárias foram surgindo também, no intuito de reinventar o teatro, no transcorrer dos séculos até o XIX, como o realismo e o

naturalismo, e estes se destacam até o ponto em que começam a perder sua legitimidade de representar as formas de expressão dramáticas:

Os novos problemas e concepções acabaram por romper as formas tradicionais do teatro. Os estreitos limites do realismo e naturalismo não conseguiram abarcar as novas experiências. Impunha-se a superação da cena tradicional, comprimida e sufocada pelas convenções da verossimilhança, pelo encadeamento rigoroso, lógico-casual, da ação linear, pelas unidades do classicismo e da peça bem-feita, pelo ilusionismo – esforço de criar no palco a ilusão da realidade empírica, tal como concebida pelo senso comum (ROSENFELD, 1993, p. 200).

Assim, a despeito da concepção clássica, o drama começa a se ornamentar com características modernas cujo teor se sintetiza no diálogo, o qual inicia uma ação por si só, sem elementos preconcebidos, pois a obra teatral se basta sem laços externos que a vinculem, fora de si, como Szondi (2011, p. 24) observa: “A supremacia absoluta do diálogo, ou seja, daquilo que se pronuncia no drama entre homens, espelha [...] relação inter-humana e só conhecer o que essa esfera se reluz”.

Nesse sentido, pressupõe-se a inexistência do dramaturgo e do espectador ou público, como se apreciava historicamente no teatro: não há inserções como a descrição de cenários, nem interpelações dedicadas a interagir com o público. O drama moderno é primário, nas palavras de Szondi (2011), posto que não se configura com elementos secundários: citações ou referências, ou seja, algo fora de suas ações ou diálogos (como evocações religiosas da Bíblia ou rememorar fatos históricos, sejam guerras ou personagens históricos que existiram). Por esse motivo é que representações da tragédia e comédia gregas, religiosas da Idade Média e peças históricas de Shakespeare, como *Ricardo III*, não se considerariam como drama moderno no sentido de que evidenciam relações ou fatos referentes a algo externo à obra dramática representada.

Ainda, entende-se como drama “primário” o fato de só se manifestar em ações presentes, que ocorrem no ato de sua representação. Nada de prolepses ou analepses. Em outras palavras, não há espaço para evocações de *flashbacks*, ou lembranças do passado (analepses), nem cenas que adiantam ou profetizam acontecimentos do futuro (prolepses). Dessa forma, garante-se uma unidade de tempo absoluta, evitando-se eventos que descaracterizariam o momento presente, o qual é o único que realmente se manifesta nas ações dramáticas modernas. Dentro desse raciocínio, o drama moderno também exige uma unidade de

espaço. A noção de lugar, onde ocorrem as cenas, deve ser eliminada da consciência do espectador, uma vez que só assim se mantém a verossimilhança absoluta da cena. Com isso, evita-se o surgimento de um “eu-épico”, ou seja, um sujeito que conta a história, ou a organiza, ou possui consciência dela. Contudo, essa definição de teatro modernista de Szondi (2011) não consegue abranger a complexidade das tendências que renovaram o teatro europeu em meados do século XIX.

No entanto, na contramão dessa percepção, ele acerta ao pressentir em sua teoria o fato de que a cena se destacaria dos demais elementos dramáticos, somando novos elementos que levavam a uma maior dinâmica das ações e cuja intenção era a de compreender uma totalidade, e não mais a definição tradicional de cena (ou ato) que se soma a uma estrutura e com ela estabelece elos de interdependência: “A peça em um ato moderna não é um drama em miniatura, mas uma parte do drama que se alçou à totalidade. Seu modelo é a cena dramática” (SZONDI, 2011, p. 92).

Além disso, o que Szondi (2011) chama de “crise do drama” nada mais é do que o advento do modernismo como corrente literária que, por meio das vanguardas do início do século XX, questionou todas as relações do homem como sujeito social. O drama acompanhou a mudança de visão dos artistas modernistas, cujos anseios se voltavam para a forma. Assim, o conteúdo se fundiu em novas formas de expressão, cujo teor foi refazendo a maneira com que via a representação da realidade. Esta, naquele momento histórico, se pautava na Europa de um capitalismo nascente e de um sistema financeiro (baseado no capital) que vinha se desenvolvendo com a Revolução Industrial, desde metade do século XIX. O homem e suas relações sociais sofriam grandes modificações, e Szondi (2011, p. 96) capta essa tendência do dramaturgo modernista, no seu anseio de se isolar da realidade vigente (leia-se, a paulatina derrocada do realismo e o naturalismo de fins do século XIX): “A crise do drama na segunda metade do século XIX pode [...] ser atribuída às forças que, afastando os homens do referencial inter-humano, os impelem ao isolamento [...]”.

## **PRINCIPAIS DRAMATURGOS EUROPEUS QUE INICIAM A TRANSIÇÃO ÀS NOVAS TENDÊNCIAS DRAMÁTICAS**

As transformações da estética teatral em direção às formas modernas e às vanguardas não são simplesmente a superação do antigo pelo novo, mas um

processo dialético cujas marcas principais, no ponto de vista de Szondi (2011), são o isolamento, a regressão (em termos psicológicos, significa, por exemplo, a ampliação dos monólogos interiores e fluxos de consciência nas obras dramáticas) e a perda do sentido existencial (permeado por essa crise de origem individual e social, oriunda da sociedade cultuada no capital). Os dramaturgos que iniciaram esse deslocamento do drama clássico para essa crescente visão modernista das artes dramáticas, segundo Szondi (2011, p. 30), foram Ibsen, Tchekhov, Strindberg, Maeterlinck e Hauptmann:

É natural que essa relação com a forma dramática clássica assumia feição própria em cada um desses cinco dramaturgos. Em Ibsen [...] deve sua fama [...] à maestria dramática. No entanto, essa perfeição externa esconde uma crise interna do drama. Também Tchekhov adota a forma tradicional, embora ele não mais se veja a mesma aspiração à *pièce bien faite* (na qual se exterioriza o drama clássico). Ele deixa clara a discrepância entre a forma herdada e a exigida por seus temas, ao erigir sobre o alicerce tradicional do drama uma encantadora construção poética. Mas, sem estilo confesso e incapaz de garantir sua unidade formal, esta termina por trair suas bases clássicas. E se Strindberg e Maeterlinck chegam efetivamente a formas novas, isso não se dá sem o confronto prévio com a tradição ou sem que este possa ser indicado como elemento problemático no interior de suas obras, como uma seta a apontar para formas desenvolvidas por dramaturgos posteriores. Por fim, *Antes do alvorecer* e *Os tecelões* de Hauptmann permitem reconhecer o problema que a temática social gera no interior do drama.

Tais autores estabelecem os germens e os pontos de tensão ou ruptura que começarão a reconfigurar a poética do drama no final do século XIX. Szondi (2011) cita em Ibsen sua técnica analítica como inovação de cunho modernista, por meio de suas obras. Em *John Gabriel Borkman* (1896), por exemplo, denota o estranhamento entre as relações sociais dos personagens. Borkman, o protagonista, vive numa casa em uma quase completa solidão, ele é um ex-diretor de banco. Em outro piso da casa vive sua mulher, Gunhild. Ambos vivem na mesma casa, mas nunca se encontram. A irmã de Gunhild, chamada Ella, é a proprietária da casa, mas quase nunca fala com os moradores. Borkman, representando o capitalismo ao ser um bancário, lamenta seus tempos de falcaturas no banco, que lhe renderam a prisão por oito anos por sua imensa ganância. A crise existencial, como temática modernista, é evidente na maioria dos personagens:

Ella: Faz uma eternidade, Borkman, que não nos vemos os dois assim, frente a frente, olho no olho.

Borkman (com olhar sombrio): Faz muito, muito tempo. Coisas terríveis se deram nesse entremeio.

Ella: Toda uma vida. Uma vida desperdiçada (IBSEN, 1996, p. 50).

Já a crise modernista nos dramas de Tchekhov se instaura a partir dos personagens, os quais vivem sob o signo da renúncia. Renunciam tanto ao momento presente quanto em seu ato de se comunicar. São formas de abstrair-se da realidade vigente no início do século XX, de um panorama rico de análises filosóficas, por parte dos dramaturgos. Szondi (2011, p. 40) especifica sua tese ao falar de Tchekhov:

Renunciar ao presente é viver na reminiscência e na utopia; renunciar ao encontro é a solidão. *Três irmãs*, talvez o mais perfeito dos dramas tchekhovianos, não é senão a exposição de seres solitários que sonham com o futuro, bêbados de recordação. Seu presente é esmagado entre o passado e o futuro; é um entretempo, um tempo de afastamento [...].

Essa peça, *Três irmãs* (1900), retrata o mundo burguês da virada do século XIX para o XX. As irmãs Olga, Macha e Irina vivem em uma grande cidade fortificada do leste da Rússia. Elas haviam deixado Moscou, acompanhadas do seu pai (que era comandante de uma brigada local), e a peça inicia um ano após a morte dele. A permanência nessa província já não faz mais sentido para elas. A nostalgia e até a utopia ganham contornos cada vez mais evidentes na ação dramática: “Em duzentos anos [...] a vida na Terra será [...] mais bela e grandiosa. O homem precisa de uma vida assim e se ela não se realizou até agora ele deve ao menos presentí-la, ansiá-la sonhar e se preparar para ela” (TCHEKHOV, 2004, p. 32).

Assim, todos os personagens refletem sobre a própria vida, perdem-se em recordações e se atormentam, numa intensa melancolia, arraigada e esperançosa de dias melhores. Outro fator que evoca o teor de isolamento, nessa obra, é a abundância de monólogos, cuja característica é paralisar as ações, tipicamente do gênero dramático, para evocar muitos momentos de lirismo (mais próximos, por assim dizer, à poesia: “É, meu velho, como as coisas mudam! Como a vida nos engana! Hoje por puro tédio desentoquei esse livro. [...] Eu, que sonho todas as noites ser professor da Universidade de Moscou [...]” (TCHEKHOV, 2004, p. 71).

Já Strindberg é um dos precursores do que os teóricos dramáticos denominam “dramaturgia do eu”. Nada mais é do que transformar as ações e cenas em um drama subjetivo, de teor autobiográfico. Sua obra *O pai* (1887) se resume a um drama familiar, aparentemente tradicional em seu estilo. O protagonista, o pai que se chama “Adolf, o capitão de cavalaria”, briga constantemente com a esposa acerca da educação da filha. O conflito é constante, mas é mediado pela subjetividade desse patriarca. A técnica autobiográfica se consolida na psicologia desse protagonista e o espectador fica refém do ponto de vista do personagem do pai:

[...] a obra não repousa sobre a unidade da ação, mas sobre a unidade do Eu, de sua figura central. A unidade da ação deixa de ser essencial [...] para a exposição do desenvolvimento psicológico [...] o espectador, que vê a realidade dessa família unicamente pelos olhos do pai, não pode segui-lo em seu passeio noturno, nem ser encerrado mais tarde junto a ele. De qualquer modo, essas cenas são igualmente dominadas pelo capitão, que nelas se faz presente como o único tema da conversa (SZONDI, 2011, p. 49).

Então, esse mecanismo de centrar em um indivíduo as cenas dramáticas acaba por distanciar-se da técnica tradicional do drama clássico, no sentido de evidenciar a relação de tudo mostrar e contar ao espectador. O drama se concentra em expor os dramas da psique dele. Exemplo disso é a seguinte fala, quando ele reflete sobre a educação da filha, revelando seu lado autoritário:

Bem, não era apenas sobre a Primeira Comunhão, luas sobre toda a sua educação. Esta casa está cheia de mulheres, todas querendo educar minha filha. A sogra quer fazer dela uma espírita; Laura, uma artista; a governanta, uma metodista, e a velha Margret, uma batista; e as empregadas pretendem interessá-la no Exército da Salvação. É claro que não se pode formar uma alma assim aos pedaços. E eu, que, acima de todos, tenho o primeiro e maior direito de orientar as suas inclinações, sempre me vejo contrariado em meus esforços. Por isso preciso tirá-la daqui (STRINDBERG, 2007, p. 110).

Como vemos, a cena se realiza na subjetividade do protagonista, sem necessidade de outros elementos tradicionais do drama clássico, como as descrições intermináveis das ações pelo cenário do tempo em que transcorre a peça. O tempo é primordialmente psicológico, pautado nessas reflexões do eu, e por isso, os monólogos são as evocações que denotam o sujeito mergulhado em si mesmo.

Seguindo nesse panorama de pensar obras que foram configurando o drama moderno, Maeterlinck se caracteriza por peças que tematizam o homem (mais uma vez em crise) em sua impotência existencial. Seu destino é obtuso, pois o futuro é incerto e angustiante, na ótica modernista desses dramaturgos que estamos perscrutando. O único que é certo, na visão desse dramaturgo, é o destino que se concretiza na morte. A ação do seu drama é reduzida à situação dos personagens. Por esse motivo é que muitos dos estudiosos de sua obra o encaixam no chamado “drama estático”:

Para o drama genuíno, a situação não passa do ponto de partida para a ação. Aqui, porém, é o próprio tema que rouba ao homem a possibilidade de agir. Este permanece na situação em que está, em completa passividade, até se dar contada morte. O que o leva a falar, não é senão a tentativa de inteirar-se da própria situação: ao tomar conhecimento da morte (de alguém próximo), que ele – cego – sempre tivera diante de si, esse objetivo é alcançado. É assim em obras como *L’Intruse*, *Les Aveugles* (1890) e *Intérieur* (1894) (SZONDI, 2011, p. 62).

Em *Les Aveugles*, a descrição do cenário é o que limita a ação e mantém o tempo estático. Há 12 cegos e eles formulam questões angustiantes sobre seu destino e, com isso, vão se tornando conscientes de sua situação. O mais curioso é que o diálogo entre eles se estrutura em constantes perguntas e respostas: “Segundo cego de nascença: Agora estamos ao sol?/Terceiro cego de nascença: ele ainda brilha?/O sexto cego: Acho que não; já deve ser bem tarde [...]” (MAETERLINCK, 1910, p. 23). Os cegos atuam como símbolos da cegueira dos homens ante a crise existencial. É também um símbolo da impotência e do isolamento do homem modernista. O pessimismo de Maeterlinck se traduz nesse homem passivo, nada pode fazer para mudar seu destino trágico.

Finalmente, temos, nas obras dramáticas de Hauptman, uma crise do homem que o transcende como indivíduo e se cristaliza como sujeito social. O drama social, como em *Antes do alvorecer* (1889), é a forma que o dramaturgo tem de questionar a realidade por meio da descrição de seu panorama social, político e econômico. O homem alienado e passivo de Maeterlinck volta a se tornar ativo com Hauptman, em seu papel de chocar o seu espectador e o convidar à reflexão: ser um agente social que pode e deve transpor os limites da realidade que o oprime.

Em *Antes do alvorecer*, há a descrição de lavradores da Silésia (trabalhadores do campo que historicamente são explorados) que enriquecem pela

extração de carvão de suas fazendas. Assim, invertem-se os papéis do opressor e do oprimido: esses personagens se deixam levar por uma vida ociosa e recheada de vícios, como o álcool. Eram ativos e agora são passivamente uma sociedade doente, permeada de chagas viciosas. É uma forma de Hauptman ironicamente provocar o espectador, incomodá-lo com esse quadro social decadente. A suposta alienação do homem modernista se inverte à medida que convida à análise da problemática social. Dentro desse contexto, autores como Hauptman iniciam novamente uma abertura, um convite ao espectador de ser mais ativo: “assume-se abertamente o espetáculo como jogo e a sua relação com atores e espectadores” (SZONDI, 2011, p. 69).

Entretanto, é com sua obra *Os tecelões* (1891) que Hauptman expõe a revolta social, ao mostrar a miséria da população de tecelões da Serra da Coruja. Seu drama se reveste de tons épicos no tocante a tematizar um assunto histórico – a revolta dos tecelões de 1844. As cenas começam a se revitalizar e protagonizar o processo mais do que a forma com que se expõem as ações: “Ela é composta de cenas em que diversas possibilidades do teatro épico são empregadas [...] a essa altura a relação entre o narrador épico e seus objetos é tematicamente encaixada na cena dramática” (SZONDI, 2011, p. 71). Em conclusão, Rosenfeld (1956, p. 171) resume a importância e contribuição dos dramaturgos supracitados e de outros que vão surgindo nesse momento de transição de uma poética do drama para uma poética da cena ou do espetáculo, cujo desenvolvimento surge com força no século XX:

As cenas já não têm relação causal, surgindo como pedras isoladas, enfileiradas no fio do Eu que percorre as estações do seu desenvolvimento. [...] A crise revela-se, portanto, como contradição entre a temática épica e a tentativa de manter a forma dramática tradicional. Já se anunciam os novos elementos formais (eu épico), mas ainda invisíveis ou tematicamente encobertos. [...] Finalmente, com Brecht, Bruckner, Wilder, Miller, etc., as contradições vêm sendo superadas, na medida em que a temática épica se cristaliza em nova forma, enquanto se torna problema [...] ou [...] implicações tidas, até agora, como indiscutíveis: comunicação, relações inter-humanas, diálogo.

As novas tendências do drama, portanto, não se baseiam mais em uma poética do drama (permeado por regras preestabelecidas) e sim numa poética da cena, herdeira dessa metamorfose do drama moderno, e que se refere a um teatro que não procura mais reproduzir um microcosmo fictício, porque a cena significa a si mesma. A partir do final do século XIX até a contemporaneidade,

as normas foram sendo questionadas e reorganizadas no que podemos chamar de “poética da cena, esboçada no final do século XIX, que ganhou plena realização no século XX efetivada pela figura do encenador” (SANTOS, 2010, p. 14-15). Porquanto não tem como pressuposto a representação de um referente, ou melhor, de um texto dramático e as ideias dadas previamente pelo autor: “Ainda que se trabalhe com um universo referencial, este é tão somente um ponto de onde partem e se cruzam as criações que se desenvolvem a partir da cena” (SANTOS, 2010, p.18). As novas tendências do drama, como resultado das vanguardas do início do século XX, estão mais preocupadas com a forma e com a percepção dessa forma do que centradas em um conteúdo que pretende contar uma história ou uma moral:

Dito de outro modo, ele não visa à transcendência ou revelação do mundo das ideias (Platão), nem à imitação de ações humanas (Aristóteles); o espetáculo se fia nos signos dispostos em cena e é a partir de sua própria existência que criamos uma relação estética como objeto (SANTOS, 2010, p. 19).

O espetáculo ou as cenas propostas se valem por si mesmos, criam um universo ou temáticas que se fundem na própria ação representada, sem necessitar de um referente externo que a predefina ou, em outros termos, não usa elementos *a priori*. Dessa forma, a cena liberta do referente se realiza como “ato puro”, que não antecede a nada e que não deseja ser outra coisa além dela, ela é em si um acontecimento e se realiza quando em contato com o público ou espectador, o que a enriquece plenamente:

[...] a encenação se realiza no tempo presente e se modifica em função da presença do público e do contato do artista com este público. Ou seja, a encenação não seria apenas uma moldura construída anteriormente pelos criadores da cena, ela se realiza quando colocada em contato com o público (SANTOS, 2010, p. 33).

A poética da cena precisa do público e de todos os elementos que fazem parte de sua encenação: atores, cenários, figurinos, música, iluminação e outros elementos, que juntos compõem uma unidade estética e orgânica: “O diretor propõe, o ator elabora e mostra algo a mais, e estes, então, entram num processo dialético, em que juntos seguem afinando os questionamentos que surgirem no decorrer da construção do espetáculo” (HOSTERT, 2017, p. 10).

Nesse sentido, um dos grandes trunfos dessa nova poética é ter ciência do papel fundamental que o encenador exerce na construção do espetáculo, com a responsabilidade de dar unidade e coesão ao espetáculo. Nos termos teóricos de Hans-Thies Lehmann (2007), a poética tradicional, conceituada até fins do século XIX, é revista no que ele chama de um teatro pós-dramático. Segundo sua teoria, o ponto de partida agora concentra-se nas relações que se estabelecem entre a cena e o público. Daí que a constituição das cenas ganha importância na medida em que ela prioriza a comunicação:

[...] centra-se na presença e não mais na representação; investe na situação mais do que na ficção; requer a sensualidade dos corpos mais do que a encarnação de personagens; explora o monólogo e o coro, e não mais os diálogos. Isto significa dizer que as categorias dramáticas tradicionais, como ação dramática, personagem, diálogo e ilusão já não são mais suficientes para refletirmos sobre as formas presentes no teatro atual (SANTOS, 2010, p. 16).

O que na prática se constitui em relegar a trama (ou enredo) ao segundo plano solicita do espectador uma percepção de espetáculo, isto é, a cena com suas matérias e imagens ganha contornos de protagonista no que concerne a uma liberdade maior de construções simbólicas por parte do espectador. Portanto, os elementos dramáticos são mais autônomos do que nunca e interativos no diálogo entre espectador e obra teatral.

## From classical drama to modern drama: the seeds of contemporaneity

### Abstract

This article analyzes historically the aesthetic transformations of the dramatic genre from its conceptions of classical and modern drama and the new theoretical tendencies of drama from the late nineteenth to the twentieth century. Therefore, its aspect of analysis is diachronic and aesthetic.

### Keywords

Classic drama. Modern drama. Contemporary dramatic trends.

## REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. *Poética*. Disponível em: <<http://www.eduardoguerreirolosso.com/Arist%C3%B3teles-poetica-gulbenkian-dig-c.pdf>>. Acesso em: 5 ago. 2017.
- GUINSBURG, J. *O classicismo*. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- HOSTERT, F. L. *Aspectos do teatro contemporâneo*. Disponível em: <[http://www.portocenico.com.br/artigos/Aspectos\\_do\\_Teatro\\_Contemporaneo\\_%20-%20Anais\\_da\\_Jornada\\_Pedagogica\\_da\\_UNIVALI\\_2005.pdf](http://www.portocenico.com.br/artigos/Aspectos_do_Teatro_Contemporaneo_%20-%20Anais_da_Jornada_Pedagogica_da_UNIVALI_2005.pdf)>. Acesso em: 10 ago. 2017.
- IBSEN, H. *John Gabriel Borkman*. Tradução Fátima Saadi e Karl Erik Schollhamer. São Paulo: Editora 34, 1996.
- LEHMANN, H.-T. *O teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
- MAETERLINCK, M. *Les aveugles*. Traduction L. V. Schlozer. Bruxelles: Edmon Deman, 1910.
- ROSENFELD, A. *Resenha de theorie des modernen dramas*. Frankfurt: Suhrkamp, 1956. [Publicada no Suplemento Literário, seção Resenha Bibliográfica, de *O Estado de S. Paulo*, 11 jan. 1958].
- ROSENFELD, A. *Prismas do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- ROSENFELD, A.; GUINSBURG, J. *Romantismo e classicismo*. Disponível em: <[http://miniweb.com.br/literatura/artigos/Rom\\_Class.pdf](http://miniweb.com.br/literatura/artigos/Rom_Class.pdf)>. Acesso em: 27 maio 2017.
- SANTOS, A. C. *O ator na cena contemporânea: corpo, imagem e ação*. Dissertação (Mestrado)–Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.
- STRINDBERG, A. *O pai*. Tradução Fátima Saadi. São Paulo: Peixoto Neto, 2007.
- SZONDI, P. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2011.
- TCHEKHOV, A. *Três irmãs*. Tradução Klara Gouriánova. São Paulo: Peixoto Neto, 2004.

Recebido em 06-09-2017

Aprovado em 29-09-2017