

FORMA, FUNÇÃO E CONTEÚDO: BASE ARISTOTÉLICA E O EFEITO PLASMADO PARA UMA POÉTICA ENGAJADA

Danieli Christovão Balbi (Doutoranda em Literatura Comparada, UFRJ)

RESUMO

A arte como experiência estética arregimentadora pressupõe a consideração de um público cuja coesão e expectativas sejam, de algum modo, levados em conta para a organização do seu material, para a sua forma específica pelo autor. Quando temos no horizonte crítico a arte dita engajada, forma, função e conteúdo são, a princípio, elementos diante dos quais não se pode esquecer de indagar, a fim de pontuar as saídas encontradas por cada obra, em seu contexto específico de produção, circulação e sedimentação.

Palavras-chave: forma estética; função; arte engajada

ABSTRACT

Art as an aesthetic experience regrouping presupposes the consideration of an audience whose cohesion and expectations are somehow taken into account for the organization of their material, in its specific form by the author. When we have in the critical horizon the so-called engaged art, form, function and content are, at the beginning, elements in front of which one can not forget to inquire, in order to punctuate the outputs found by each work, in its specific context of production, circulation And sedimentation.

Keywords: aesthetic form; Function; Engaged art

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A elaboração de uma peça nunca escapa de ser um desígnio dos envolvidos em sua execução; desígnio que passa pela consideração da sua dimensão material e do efeito que provoca na assistência. Ainda que esses desígnios não sejam “orquestrados”, a forma final da peça será um resultado provisório e bem sedimentado no tempo e no espaço que jamais alcançará ignorar o estado do teatro no momento de sua produção, bem como o seu significado histórico, o conhecimento dos objetos que manipula e, sobretudo, seu potencial em relação ao que movimenta no público e na crítica. É por esse motivo que, nos limites desse trabalho, falar de teatro significa assumir a dialética entre expressão (forma, costura), conteúdo e efeito como ponto nevrálgico para o entendimento do que ele pode representar como arte, entendida a arte como manifestação concreta de uma configuração ideológica que se desdobra sempre em uma disputa no campo dos valores das ideias e sua dimensão objetiva.

O efeito, aliás, tem a função de por o teatro em evidência, como finalidade última da execução, já que este, ainda que cumpridas todas as exigências de elaboração, não pode existir sem público. Não há teatro sem uma reunião particular de espectadores, e todos os seus trabalhadores movimentam suas ferramentas no sentido de uma plateia. Seria no mínimo ingênuo pensar que a par disso possa haver tanta demanda absolutamente desinteressada na recepção. Há, inclusive, interesse em um modo particular de recepção que, mesmo negando-se como projeto, não deixa de firmar-se. Quando os trabalhadores da cena empenham-se, por exemplo, em um espetáculo sem qualquer “pretensão”, ou reúnem-se sem encaminhamentos muito definidos, esperam que seu público seja afetado de modo específico por essa situação teatral. É a partir do efeito, pois, que se acredita deverem-se desdobrar as investigações acerca das relações entre os elementos cênicos.

BASES ARISTOTÉLICAS

O desenvolvimento da teoria do teatro, como aponta Marvin Carlson em *Teorias do teatro* (CARLSON, 2012), situa-se, no que se refere à sua sistematicidade e à colocação de uma série de proposições revisitadas ao longo da história do teatro no ocidente, na *Poética* de Aristóteles. De fato, no que se liga à formulação de uma metalinguagem específica para referenciar os elementos constituintes do teatro e suas relações— em parte pelo valor que a tradição neoclássica lhe conferiu, em parte por despontar, já na época em que fora ditada, como uma resposta prática e positiva ao conceito de mimese, que marcou a relação do mundo helênico com as artes e sua influência —, a *Poética* é um texto central. Isso talvez se deva ao fato de ela ser, mais que tudo, a materialização da necessidade de uma reflexão objetiva sobre o significado do teatro no momento da civilização grega em que ele teve um caráter político eminente¹. E, por esse moti-

1. O dado não ignora as bases idealistas da filosofia aristotélica (sua ontologia ainda ligada à metafísica, assente na realidade concreta como resultado de um devir; a matéria como potencia), mas aponta, justamente, as rupturas em relação ao componente mítico-religioso-escatológico fundantes em Platão, bem como o aparecimento do método sistemático em detrimento do método dialético-dialógico, a ruptura da cisão cósmica entre metafísica e física e o interesse no plano empírico. Isso, provavelmente, resulta de uma necessidade de compreensão mais sólida do espaço e da natureza, em decorrência de sua rápida transformação e complexificação.

vo, as considerações de Aristóteles giram em torno, preponderantemente, das relações entre os elementos cênicos, a estrutura da peça e o efeito que deve o teatro provocar no público, ou no como uma forma específica se liga à produção de um efeito determinado.

De acordo com o filósofo, a arte é a imitação do mundo empírico, entendido o plano empírico como um resultado de um devir inscrito em uma verdade que se pode acessar pela observação de suas propriedades; chegar à sua objetivação (como dialética entre ato e potência), que é mesmo a sua finalidade, como a congregação determinada entre dada matéria e forma (substância). Para Platão, diferentemente, o plano empírico não apresenta verdade, apreendendo-se a forma real apenas por vias de intelecção (ou abstração); pelo recordar da alma de suas experiências transcendentais posteriores em plano suprassensível. Se, em Aristóteles, a partir da apreensão do objeto sensível pode-se chegar à sua “verdade”, então a mimese passa a apresentar um caráter positivo não proposto anteriormente. Imitar pessoas partindo das formas prováveis fabuladas através da racionalização de ações reais, por se ligar a certo sentido de condensação – inferida pela força que atribui o filósofo à arte –, requer um grau de formulação que faz chegar à apreensão do vigor (ato, energia) de uma integridade². Em Aristóteles, esse vigor é a essência e finalidade do ser, é o destino da matéria, o que determina sua forma final. Esse vigor, pois, é a sua verdade, base de suas reflexões metafísicas. O artista é aquele que consegue atuar de tal maneira sobre o concreto, que alcança abstrair dele situações ficcionais que apresentam o mais perfeito ato de congregação entre energia (ato, vigor) e potencia (sua matéria). É nisso consiste a semelhança da arte com a filosofia.

Essa reorientação da relação do plano metafísico e do plano empírico empreendida por Aristóteles está intimamente ligada a uma emergência cada vez mais prática exigida da atividade filosófica na Grécia do século IV a.C. Ela confere autonomia ontológica aos processos de construção do universo diegético, recomendando atenção aos seus particulares. No que concerne especificamente à matéria trágica – de que a *Poética* se ocupa na maior parte –, ele relaciona-a a um determinado efeito, que é também a sua finalidade: a catarse.

Aristóteles abre sua *Poética* refletindo acerca de três aspectos que elege como pilares conformativos que conferem identidade às formas artísticas, responsáveis pela sua diferenciação: meios, objetos e maneiras. Por meios, Aristóteles designa a natureza substancial da obra, sua matéria composicional, seja a melodia, a palavra e o ritmo, combinados ou não. Com relação ao objeto da imitação, Aristóteles redu-los ao caráter, que se mostra melhor do que o cidadão comum, inferior a este ou, ainda, tal qual. No tocante à maneira, Aristóteles propõe dois eixos distintivos importantes, sobre os quais se debruça mais esmiuçadamente ao longo de sua *Poética*: a narrativa e o drama, ou ação. A precaução composicional, quase morfológica, de que está eivada a obra não deve ocultar a preocupação do pensador com a necessidade e funcionalidade da arte, a partir de sua finalidade (ARISTÓTELES, 2010).

Em relação aos meios de composição, apresentam identidade a tragédia e a comédia, ainda que difiram nos objetos de imitação: esta imita ações menores, figurando a própria comicidade como ato “feio”, ao passo que aquela imita caracteres maiores do que a média (ações nobres, de forte impulso). Assemelhassem-se tragédia e epopeia em seus objetos de imitação, distinguindo-se na maneira entre encenar e

2. Essa reflexão não se liga somente à tragédia, onde se imitam “caracteres melhores que os da média dos homens” (ARISTÓTELES, 2010, P. 35), mas a todo processo de organização baseado na verossimilhança. Ou seja, no que se infere mesmo sobre as propriedades de condensação e síntese dos personagens.

narrar. A partir disso passa o filósofo a uma definição de tragédia objetiva: uma forma de arte que utiliza essencialmente a palavra, imitando homens com nobreza de caráter que, agindo, passam da ventura à desdita por um erro de julgamento e sofrem por isso, causado um efeito de temor (pela identificação do espectador com o herói) e piedade (por sentir que o castigo seja merecido à ação e não ao caráter).

Toda a escrita é uma reflexão sobre os modos práticos que culminam em uma boa tragédia e, mais de uma vez, Aristóteles coloca a catarse como objetivo da ação trágica, seja na consideração de suas partes fundamentais, no estudo dos caracteres dos personagens ou na estrutura da fábula (conjunto de ações), quando analisa a estatura do herói e os movimentos das fábulas complexas. Até mesmo a demarcação entre a verossimilhança como fundamento da diegese, a essa altura, aponta para a necessidade da catarse: uma ação provável, mas não corriqueira, maravilhosa, suspende mais o ânimo do espectador em relação ao destino do protagonista do que uma ação provável e corriqueira. Assim, todos os elementos da tragédia estão em função da obtenção de um efeito determinado, que deve ser orquestrado pelo poeta através da fabulação. Não à toa, de acordo com Aristóteles, todos esses elementos estão submetidos ao drama, é por isso que, elencando-os, confere uma importância insignificante ao espetáculo (montagem), o qual sequer merece atenção maior em suas reflexões, tida, em tom pejorativo, como não artística e a cargo do contrarregra.

As considerações de Aristóteles sobre tragédia, drama e teatro, como dito, têm importância fulcral no desenvolvimento de uma teoria própria desta forma de arte. Muitos foram os teóricos que, partindo delas, se debruçaram sobre as reflexões acerca do efeito e seu lugar em relação à ordenação do fenômeno teatral: se deve aparecer como um dado próprio de uma forma particular ou deve ser atualizado pelos idealizadores e trabalhadores da cena como um projeto consciente; se é demanda deste(s) ou daquele(s) componentes. Tais reflexões colocam duas questões permanentes: as relações tensas entre as esferas de trabalho que concorrem para a execução da cena e a dimensão política que ela assume, ou o tratamento dessa dimensão. Claro, esses problemas existem concretamente, na dilatação social do teatro e sua história, nas experiências inscritas no espaço e no tempo. A importância da *Poética*, todavia, é ter servido, durante muito tempo, como base para o seu tratamento teórico e também objetivo.

FINALIDADE E EFEITO NA CONSOLIDAÇÃO DA(S) TEORIA(S) SOBRE O TEATRO

Quase sempre, porém, quando da necessidade de se levantarem bases teóricas para a crítica e justificação de uma prática, conceituações e juízos foram se moldando pelos interesses de uma categoria de trabalhadores intelectuais ligados à conformação estrutural de seu tempo, em uma relação viva com a ideologia dominante. Tanto as referências e fontes quanto as compreensões desses trabalhadores acerca das relações entre forma, objeto e efeito se arrolavam aos seus entendimentos do teatro como fenômeno social e suas relações com outras esferas da atividade humana, como trabalho, comportamento, religião, a arena política, etc.

O classicismo romano absorveu as orientações helenísticas baseado em sua visão pragmática da filosofia e da arte. Observa-se, nesse período, um estudo das composições dramáticas cujo intuito era balizar

ensinamentos de retórica ou gramática. De acordo com Carlson, a *Arte poética* de Horácio, como síntese esparsa e indireta de uma série de proposições do classicismo helenista, destaca-se quanto uma espécie de protocolo das composições artísticas. Dentre estas, confere maior importância ao drama na consecução da finalidade da arte: “Os poetas desejam ou ser úteis ou deleitar, ou dizer coisas ao mesmo tempo agradáveis à vida [...] Arrebata todos os sufrágios quem mistura o útil e o agradável, deleitando e ao mesmo tempo instruindo o leitor” (HORÁCIO, 2010, p.65). O pensador deposita a responsabilidade do sucesso nos desígnios do escritor, no que estes se ligam ao efeito provocado na assistência e sua experimentação, no sentido de “conduzir os sentimentos do leitor aonde quiserem” (HORÁCIO, 2010, P.58).

Com o advento do cristianismo, uma onda de moralização e “despaganização” marca as relações entre as esferas religiosas, políticas e culturais. Tanto Tertuliano quanto Santo Agostinho, no período do classicismo tardio, condenam as encenações. Este último, baseando-se em Platão e nas releituras das escolas de sua influência, desaprova a tragédia por não enxergar nada de positivo na catarse que colaborasse com a felicidade do homem.

A idade média viu arrefecerem os interesses críticos específicos sobre o drama. O que se formulou nessa época, em sua maior parte, não foi mais que reflexões sobre a utilização da *Arte Poética* horaciana em favor da utilidade da forma à doutrinação cristã. Com a tradução da *Poética* de Aristóteles pelo sábio árabe Averróis, paulatinamente se insere o esquema proposto pelo estagirita na ordem de reflexões sobre arte e forma dramática. Seus comentários, entretanto, reforçam a ideia de um aproveitamento útil e moralizante do teatro, dão maior atenção ao texto e conciliam catarse e desígnios cristãos do poeta, insistindo em suas finalidades didáticas como efeito desejado sobre o público. Os esforços mais significativos de dar largas à teoria aristotélica da arte foram empreendidos por Benvenuto de Ímola, ao aplicar as categorias de Aristóteles, filtradas pelas considerações de Averróis, à crítica da *Divina Comédia* de Dante Alighieri.

Nesse sentido, “a história da crítica dramática durante o Renascimento italiano é, essencialmente, a história da redescoberta de Aristóteles, do estabelecimento de sua *Poética* como ponto de referência central na teoria dramática” (CARLSON, 2012, P. 35). Como indica Jean- Jacques Roubine, em *Introdução às grandes teorias do teatro* (ROUBINE, 2003), três colocações de Aristóteles parecem ter formado os principais conceitos sobre os quais se erigiram as teorias do drama desse período: a ação como centro do drama, a sua necessidade em seu desenvolvimento e a verossimilhança.

O primeiro comentário sobre a *Poética* na Idade Média parte de Francesco Robortello, alinhavando os efeitos da mimese às finalidades horacianas. As considerações do dramaturgo Giambattista Giraldi sobre a finalidade do drama, ainda que mantenham preservadas as finalidades horacianas lidas pela tradição católica, dão um salto em relação à importância do público na elaboração do drama e consequente obtenção de sucesso referente ao intuito. Para além do “gênio” do poeta, seus conhecimentos sobre as reações da recepção a determinados recursos importam ao efeito. Da exigência do realismo de César Escalígero – que já aponta uma consideração sobre a importância dos outros componentes cênicos que não o texto na consecução do efeito sobre o público –, até Guarani – que relativiza a necessidade da separação de estilos sobre o efeito de realidade pretendido –, há que se atribuir grande relevância às proposições expostas por Lodovico Castelvetro em sua *Poética de Aristóteles vulgarizada e exposta*, de 1570. No primeiro comentário em italiano sobre o tema, Castelvetro propõe uma teoria baseada diretamente no efeito sobre o espectador,

insistindo no prazer da catarse, enquanto deleite puro, apenas, como única finalidade do drama. O restante da Europa, em condições próprias, formulou suas críticas e defesas da poesia com base, na maioria dos casos, em querelas já propostas nesse período de efervescência renascentista em Itália. Há que se destacar a contenda entre Lope de Vega e Miguel de Cervantes: este defendia as indicações clássicas como exigência à compreensão (baseado nas convenções e no efeito de realidade), enquanto aquele rebatia as críticas alegando a distancia no tempo e nos costumes, justamente, entre o século IV a.C e a Europa do século XVI. Também é de grande contribuição ao debate as discussões que seguiram à publicação de *Da constituição da tragédia*, do Holandês Daniel Heinsius, onde uma análise acurada da catarse leva a extensa e contundente consideração sobre a empatia entre espectador e herói, indispensável ao efeito que se pretenda em relação ao público; a exigência da identificação (CARLSON, 2012, P. 83).

As lacunas deixadas pela Poética de Aristóteles, segundo Roubine, ensejaram certa margem de manobra para a configuração de teorias totalizantes de acordo com as inclinações dos estudiosos (ROUBINE, 2003). De modo geral, a força com que se impôs uma teoria do drama baseada nas observações dos clássicos liga-se à necessidade do efeito de verossimilhança, advogada como meio de se alcançar a comoção do público graças ao poder da verdade revelada. Assim, Jean Chapelain, em seus prefácios, propõe teses que chamam atenção não tanto para a autoridade dos antigos, mas focalizam os aspectos do funcionamento do drama que eles estabelecem para o alcance da finalidade que se pretende. O rigor na indicação das regras das três unidades, a verossimilhança e a conveniência (termo que se afasta das indicações aristotélicas, operadas sobre as convenções teatrais e sociais, passando a significar uma forma de decoro na representação e no senso de realidade) por ele sistematizadas serão, durante o século XVII, tomados como base de discussão dos efeitos do teatro, sua definição e consequentes desdobramentos. Os comentadores neoclássicos também vão basear suas delimitações do escopo do teatro pela poesia (e suas limitadas formulações sobre os gêneros) na desvalorização do espetáculo encaminhada por Aristóteles. Tudo isso marca um período de tendência à “crítica essencialmente poética e totalizante” (ROUBINE 2003).

A controvérsia sobre o *Cid* de Corneille teve forte impacto na crítica teatral francesa e europeia, o que fez com que a França passasse a ocupar um lugar de destaque nesta área a partir disso. O Abade Aubignac, em seu ensaio *Prática do teatro*, traçando uma comparação entre Racine e Corneille, e apesar das concessões que faz a este, conclui a superioridade daquele justamente pela habilidade com que manipula os elementos básicos da composição indicados pelos clássicos. A resposta de Corneille, em seus prefácios de 1660, configura a mais contundente declaração de desacordo com as indicações do neoclassicismo da época. A sua afirmação do prazer como finalidade única do teatro leva-o, pois, à desconsideração da verossimilhança tal qual formulada pelos neoclássicos, em favor da necessidade.

Thomas Rymer afirma, em seu prefácio da tradução inglesa de *Reflexões sobre Aristóteles*, de René Rapin, que, apesar de sua obrigação instrucional, o fim primeiro da tragédia é deleitar. Contudo, o deleite proporcionado pela execução da ação deve estar relacionado a uma causalidade que inclua uma dinâmica de recompensa para os virtuosos e justiça para os corrompidos. É o surgimento de uma ideia recorrente na tradição dramaturgica inglesa: a necessidade de *justiça poética*. Na Inglaterra do século XVIII, a questão do prazer suscitado pela tragédia faz estreitarem-se cada vez mais soluções que congreguem prazer e correção ou didatismo moral. Importante para isso são as reflexões de René Descartes e Thomas Hobbes.

Ambos abordam com base no entendimento das emoções como reações da psicologia humana. Para o primeiro, todas as formas de emoções levam ao prazer; já Hobbes, ao tratar das emoções, distingue entre as dolorosas e as agradáveis, mas indaga-se sobre o prazer que os homens sentem na apreciação dos fenômenos trágicos. Como resposta, o filósofo desenvolve a teoria da segurança, a partir do que atribui o prazer trágico à consciência de segurança dos espectadores em face da insegurança do observado. O sucesso de *O mercador de Londres*, de George Lillo, vai colocar no centro do debate a questão da estreiteza dos gêneros clássicos e suas funções bem delimitadas. Outras questões importantes tomam forma nesse período, como as considerações sobre o primado da alegria ou dos sentimentos “profundos” na comédia, bem como reflexões sobre prazer, catarse e consciência ou alheamento da natureza ficcional do drama por parte dos seus espectadores.

Peter Szondi abre *Teoria do drama Burguês* (SZONDI, 2004) questionando-se sobre o conteúdo desse drama, e é nesse caminho que encontra um paradoxo que será a sua dialética fundadora: em termos de conteúdo, não é a ausência de elementos e convenções da tragédia neoclássica que se pode definir o drama. Se é, como se afirma pela sua inserção, um gênero revolucionário inscrito no período de acirramento da luta de classes entre a aristocracia decadente e improdutiva e a burguesia, tampouco se pode defini-lo pela representação do burguês como valor consciente; representação consciente dessa luta de classes. A dedicatória e o prólogo ao *Mercado de Londres* dão pistas de uma situação de crise no quadro da tradição aristotélica e seu estágio. Dentre elas, a função moral da tragédia operada pela catarse e o efeito na plateia (mesmo que antes tenham sido veementemente reclamados pelos aristotelistas neoclássicos) são índices do aburguesamento incidente sobre a tradição. Mais precisamente, esse indício é o deslocamento da ênfase do terror para a compaixão, propiciada por uma identificação que não é mais assente puramente em um código, mas na noção de fraternidade: o público se compadece ao reconhecer sua própria condição. O que Lillo propõe é a extensão da representação da aristocracia para a representação do burguês, segundo ele necessária para a obtenção, como base nesse princípio da identificação, do “sucesso” da correção moral na plateia também burguesa. Corneille, ao rebater a cláusula do estado, para preservar finalidade proposta por Lillo, altera seus alicerces: não seria necessário que passasse a representar burgueses na tragédia ou a aristocracia na comédia, mas o que faz sem propósito a restrição imposta pela cláusula é a pertinência de uma identificação que se conclua na ordem do individual, do humano. (SZONDI, 2004).

Na França, nem os ataques desferido por Rousseau à prática teatral, nem o componente moral proposto de maneira um tanto rígidas por Voltaire vão se tornar impeditivo para que Denis Diderot dê curso às suas reflexões sobre a nova forma de teatro lá feito, tanto em seus aspectos formais quanto à sua sedimentação social. Mesmo que demandando uma finalidade didática para o teatro, Diderot desenvolve valiosas contribuições à defesa da liberdade de encenação e entrega importantes formulações sobre a atividade do ator. Sua exigência de verossimilhança e a importância que confere ao trabalho em todas as esferas da prática cênica e seu alcance são já indícios de um teatro que atua e articula seus elementos em outras bases, cujas reações de um público bem distinto daquele dos salões começam a dar sinais. Diderot sugere um gênero situado entre a tragédia e a comédia, a exemplo do *Mercador de Londres*, o “gênero sério”, sendo suas teses sobre a seu respeito uma primeira reflexão acerca do que se pode chamar de drama burguês, ou drama. Ainda, o seu *Paradoxo sobre o ator* enobrece a arte de atuar no que ela apresenta de técnica, consid-

erada um esforço de apreensão de uma forma precisa correspondente a uma exata impressão da audiência, isso posto como uma luta produtiva entre sensibilidade e racionalização.

Na Alemanha do século XVIII os elogios a Shakespeare por Johann Elias Schlegel, em *Confronto entre Shakespeare e Andreas Gryphius*, servem como fundamento para uma tradição de subsequente valorização do processamento do drama e da apreciação crítica dos mecanismos de composição do aparelho teatral, o que levará, posteriormente, à ênfase no prazer em detrimento do efeito moral. Gotthold Ephraim Lessing, ao longo de seus estudos sobre teatro e dramaturgia, deposita atenção no efeito emocional, base de todas as finalidades que se queiram atribuir ao drama, para o que concorre a sua admissão da mistura de gêneros e a consideração do ator como coparticipante da arte teatral, tão artista quanto o dramaturgo. Enfim, o lançamento do movimento *Sturm und Drang* por Johann Gottfried Herder “forneceu os principais conceitos críticos para o movimento romântico subsequente e, portanto, para o desenvolvimento da moderna teoria teatral” (CARLSON, 2012, p. 166). A representação do suprassensível como empenho da arte fez deslocar a ênfase do enredo para o personagem, sua caracterização em termos de movimento, astúcia e distinção. Os intelectuais dos círculos de Iena e Weimar, que incluíam August W. Schlegel, Goethe e Schiller, desenvolveram seus dramas e reflexões acerca da forma sob essas bases, quando a catarse como “suspensão voluntária da descrença” – anos mais tarde formulada por Coleridge –, rumo a uma epifania, surge como finalidade e sugere uma necessidade mais substantiva de se empregarem meios de “captação precisa” do público. Certamente, o imperativo da identificação com o herói se impõe cada vez mais. Goethe, em *Legado da poética de Aristóteles*, seguiu uma linha de análise um tanto divergente na superfície, compreendendo a catarse como um movimento de agenciamento interno, objeto da harmonia do artífice, e não em relação a qualquer efeito moral ou emocional que venha a recair sobre a plateia. A contribuição de Hegel em seus ensaios sobre estética, reunidos e publicados em 1835, é, de acordo com Carlson, uma qualidade de síntese e superação da filosofia alemã até então, que chega para consolidar o idealismo romântico como *modus* da tragédia e comédia e sua interpretação. Para além de certa predileção pelas formas clássicas – as quais apresentavam uma unidade absoluta entre a ideia e a forma –, o elogio dos modernos serve como apontamento de um novo estágio na crítica do drama: a querela entre os antigos e modernos já está suplantada, e o romantismo, pautado no entendimento da forma como resultado de uma unidade entre natureza e materialização, já não debate, em Hegel, a validade ou não da composição em termos aristotélicos. O que se observa é uma análise da composição em primeiro plano, tendo em vistas uma “objetivação do suprassensível”, em termos idealistas, e seu sucesso.

Stendhal, um dos primeiros a propor uma análise da produção dramática em linhas românticas – pioneiro no emprego e apropriação do termo “romantismo” na França –, ainda procura resolver, em *Racine e Shakespeare*, a querela entre os clássicos e modernos em favor destes. Sua grande contribuição para o problema da recepção do drama e seus efeitos seja, talvez, mais que a compreensão do prazer como propósito do teatro, a admissão de que existem “dois momentos de perfeita ilusão no teatro [...] e esses momentos são a essência do prazer na tragédia – mas eles vêm em momentos de reflexão, não da ação nem da admiração [...]” (CARLSON, 2012, p.196-197). Sem dúvidas o prefácio a *Cromwell*, de Victor Hugo, foi o expressivo manifesto em favor da liberalização da mescla de gêneros para a consecução de um efeito de “arrebato” na plateia.

A grande importância de Samuel Taylor Coleridge, em seus escritos sobre Shakespeare, foi ter atentado ao duplo compromisso que concorre para o sucesso do efeito próprio do teatro, que o define na mesma medida. É um compromisso por parte dos seus realizadores com a uma forma de *semelhança* com a realidade – ainda que abstrata – e um acordo por parte dos espectadores em dar crédito aos componentes e eventos desenrolados no palco como se estes estivessem efetivando um universo relativamente correspondente ao universo empírico. Coleridge o via como uma exigência que instaurava o teatro, chamando-o de *suspensão voluntária do descrédito*. Sir Walter Scott, em seus ensaios sobre o drama, define como função da representação o estímulo, no público, dos mesmos sentimentos que presidiram a composição por parte dos seus realizadores – centrando-se no papel do dramaturgo. Grandes divergências apareceriam nas posições de Oscar Wilde e Bernard Shaw a respeito da forma e função do teatro. Wilde definia o a elaboração da forma poética como o fundamento da arte, renegando qualquer tipo de didatismo moral, ideológico, religioso, e mesmo toda forma de manifestação ou militância através do efeito provocado por alguma verossimilhança. Shaw, diferentemente, reivindicava uma função para o teatro a partir do efeito provocado pelos dramas arrolados pelo dramaturgo, conscientemente, em favor de uma pertinência social que, a ele, estaria ligada à denúncia das formas de divisão do trabalho na Inglaterra.

Para o russo Nikolai Gogol, a arte deveria desvincular-se das exigências do neoclassicismo instaurando, através do riso, uma crítica contundente à sociedade atual. Leon Tolstói, com sua visão romântico-religiosa, deplora uma arte afastada das simples convenções do povo russo, preocupado com a sua corrupção moral e com o seu afastamento dos valores cristão. A essa altura, a crítica alemã debatia-se entre as orientações idealistas dos sistemas propostos por Kierkegaard, Nietzsche e Wagner e as refutações feitas em prol de maior realismo nas composições e representações por Hermann Hettner, Franz Mehring e pelos dramaturgos Otto Brahm e Gerhart Hauptmann. Embora sem uma obra sistemática sobre princípios estéticos, as posições de Marx e Engels sobre alguns dramas e romances do período já anunciavam a necessidade do realismo como fundamento de uma arte em consonância com os objetivos da organização dos trabalhadores e conscientização do proletariado.

O reconhecimento, por Alexandre Dumas Filho, da supremacia de Balzac na composição dos caracteres, em seu prefácio a *Dama das Camélias*, de 1867, indica uma inclinação realista em curso na crítica francesa. Mais adiante, Dumas filho sairá à defesa de uma finalidade didática para o teatro em proveito da tomada de consciência social. Émile Zola, pelo contrário, ao defender a arte naturalista como último estágio do desenvolvimento do realismo, ignora qualquer forma de direcionamento da obra, uma vez que a composição total dos caracteres indicaria, por si, os caminhos à conscientização e organização social. O teatro naturalista encontrou suas mais altas manifestações no Théâtre-Libre de André Antoine e Jean Jullien. O interesse deste na ação leva-o a considerar a movimentação do ator, mais que a fábula, indispensável para a produção do efeito de realidade, sugerindo a consideração de uma “quarta parede” para os seus desdobramentos. As reações ao naturalismo, vindas de todos os lados, atingiram sua forma mais aguda nas considerações sobre o drama etéreo dos simbolistas Stéphane Mallarmé, Maurice Maeterlinck e Adolphe Apia.

Na Inglaterra do início do século XX, Gordon Craig funda um comitê internacional para reunir experimentadores da arte simbolista. Na Rússia, as divergências entre as aspirações simbolistas de Vsevolod

Meyerhold e o drama psicológico de Constantin Stanislavski foram decisivas para a formação das linhas críticas que disputavam a forma e a função do teatro nesse período, sobretudo aquele que orientava-se para as massas, como ambos desejavam. Os ensaios de Georgy Plekhanov (um dos introdutores do termo “materialismo dialético” nos domínios da crítica estética) sobre Ibsen procuram conciliar prazer moral e instrução ideológica no estabelecimento de uma função para o teatro. Os estudos da psique humana empreendidos por Sigmund Freud reavivaram as especulações acerca do prazer na arte dramática, enxergando-as como uma forma de explorar fontes de prazer de maneira segura. Nessa época, na recém União Soviética (URSS) a Organização Cultural Proletária (Proletcult) já preconizava uma rejeição, senão total, radical do passado através da criação de uma cultura integralmente proletária. Em Berlim, Erwin Piscator criava seu Teatro Proletário e focava sua atenção não tanto na discussão sobre a necessidade ou não de se desterrar uma tradição “burguesa de dramaturgia”, mas nas investigações que o levariam à descoberta de uma forma de atuar e escrever em que todas as esferas do evento cênico concorressem para um teatro político na abordagem. Um dos eminentes diretores do período, Serguei Eisenstein, concentrou seus esforços no desenvolvimento de um método de ordenação da fábula em “atrações” ou “quadros” que reforçassem a participação do espectador na atribuição de sentido ao espetáculo. Esse sentido, claro está, tinha em tudo a ver com um exercício de descoberta ideológica para a plateia. Em França, tanto Jacques Copeau quanto seu seguidor Louis Jouvet insistiam na primazia do texto e no efeito de ilusão demandado pelo dramaturgo aos encenadores e atores e se esforçavam em ver nisso um meio de construir um teatro popular.

O surgimento das vanguardas no início do século XX foi fruto de um rearranjo das atividades sociais e seu reflexo numa tradição de valores culturais, decorrência da expansão do capitalismo rumo à ampliação das suas bases industriais. Tais condições também foram decisivas para que uma efervescência política resultasse no crescente alargamento da disposição do proletariado e consequente organização dos partidos que lhes falavam diretamente. As tentativas do desenvolvimento mais produtivo de uma estética “proletária” e/ou “comunista” foi uma de suas implicações.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T & HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro. Zahar, 1985.
- ARISTÓTELES, HORÁCIO & LONGINO. **A poética clássica**. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005.
- BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**. São Paulo: Nova Fronteira, 2005.
- COSTA, Iná Camargo. **A hora do teatro épico no Brasil**. São Paulo: Graal, 1996.
- _____. **Nem uma lágrima: teatro épico em perspectiva dialética**. São Paulo: Expressão Popular, 2012.
- _____. **Panorama do rio vermelho: ensaios sobre o teatro americano moderno**. São Paulo: Nankin, 2001

- _____. **Sinta o Drama**. São Paulo: Vozes, 1998.
- HAUSER, Arnold. **História social da literatura e da arte**. 2 vols. Trad. Walter H. Geenen. São Paulo: Mestre Jou, 1982, v. 2.
- HOBBSAWM, Eric J. **A era das revoluções: 1789-1848**. São Paulo: Paz e terra, 2009.
- JAMESON, Fredric. **Brecht e a questão do método**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- KONDER, Leandro. **Os marxistas e a arte: breve estudo histórico-crítico de algumas tendências da estética marxista**. São Paulo: Expressão Popular, 2013.
- LUKÁCS, Georg. **A teoria do Romance**. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora 34, 2007.
- _____. **Arte e sociedade**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011.
- _____. **Marxismo e teoria da literatura**. Expressão Popular: São Paulo, 2010.
- MARX, Karl & ENGEL, Friedrich. **O manifesto comunista**. São Paulo: Hedra, 2011.
- _____. **A ideologia alemã**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- _____. **Cultura, arte e literatura: textos escolhidos**. São Paulo: Expressão Popular, 2010.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- PISCATOR, Erwin. **Teatro político**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1968.
- PEIXOTO, Fernando. **Brecht: uma Introdução ao Teatro Dialético**. São Paulo: Paz e terra, 1981.
- ROUBINE, Jean-Jacques. **Introdução às grandes teorias do teatro**. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à análise do teatro**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- SZONDI, Peter. **Teoria do drama burguês**. São Paulo. Cosac Naify, 2004.
- _____. **Teoria do drama moderno**. São Paulo. Cosac Naify, 2011.
- WILLET, John. **O teatro de Brecht visto de oito aspectos**. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.
- WILLIAMS, Raymond. **Cultura e Materialismo**. São Paulo: Edusp, 2011.
- _____. **Drama em cena**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

Submetido à publicação em 27 de julho de 2017.

Aprovado em 13 de setembro de 2017.