

Sobre a teoria dos gêneros dramáticos: drama burguês e drama novo

Patrícia Aurora Corrêa Mazoti

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Junior”/UNESP

RESUMO

Propomos neste trabalho uma análise da elaboração dos gêneros dramáticos. Para tanto, partimos de dois gêneros principais que são a tragédia e a comédia com o intuito de compreender a busca de Diderot em apresentar um gênero intermediário que emociona o público, ao mesmo tempo em que busca moldar uma representação de virtude que não seja realizada pela simples denúncia do ridículo e do vício. Diderot realiza um gênero que representa a burguesia em ascensão. Em suas peças, os heróis não são burgueses, mas a vida que levam sim. Em seguida a essa abordagem, trataremos a proposta de Tchekhov, considerado, ao lado de outros autores, o criador do “drama novo”, pelo fato de alterar os conceitos de ação e diálogo, redefinindo os conceitos de dramaturgia. Na linguagem tchekhoviana, agir seria recortar extensões, mobilizar virtualidades e reações, refugiando-se na memória. Utiliza aspectos da forma tradicional do drama, porém debruçando-se sobre temáticas que tratavam dos problemas de seu tempo.

PALAVRAS-CHAVE: Gêneros dramáticos. Teoria dramática. Teatro.

RESUMEN

Nos proponemos en este trabajo un análisis del desarrollo de los géneros dramáticos. El punto de partida de los dos géneros principales son la tragedia y la comedia con el fin de comprender la búsqueda de Diderot de presentar un género intermedio que emocione al público, al mismo tiempo que se procura dar forma a una representación de la virtud que no se logre simplemente denunciando lo ridículo y el vicio. Diderot realiza un género que muestra la burguesía en ascenso; en sus obras, los héroes no son burgueses, pero la vida que llevan sí lo es. Además, estudiaremos la propuesta de Tchekhov, que es considerado, junto a otros autores, el creador del “nuevo drama”, porque, al cambiar los conceptos de acción y el diálogo, redefine los conceptos de la dramaturgia. En el lenguaje tchekhoviana, actuar recortaría extensiones, movilizaría virtudes y reacciones, refugiándose en la memoria. Utiliza los aspectos de la forma tradicional del teatro, pero apoyado en los temas que se ocupan de los problemas de su tiempo.

PALABRAS-CLAVE: Géneros dramáticos. Teoría dramática. Teatro.

Introdução

A presença da burguesia em cena é o resultado de seu estabelecimento como classe social e de sua expansão econômica. Na segunda metade do século XVIII, a sociedade ocidental vivia os últimos momentos da derrocada do sistema feudal. Pequenas parcelas de agricultores e camponeses passam a ser proprietários ou a possuírem livremente a terra, embora a nobreza e o clero ainda conservassem uma grande parte do solo. O artesanato e o comércio difundiram-se dentro da sociedade, criando um novo sistema de riqueza. Graças ao comércio marítimo que se desenvolveu desde o século XVI e a consequente impulsão da indústria, a burguesia ascendeu economicamente, fato esse que a fez desejar uma maior participação na vida política. A decadência da nobreza tornava-se cada vez mais evidente. Santos (2010, p. 2-3) ressalta que o poder absoluto do rei, a improdutividade da nobreza e a tragédia passaram a ser criticada por alguns filósofos, dentre os quais Denis Diderot. Este filósofo passa, então, a apresentar um teatro sério que represente a burguesia, em oposição ao teatro clássico, no qual a burguesia era exposta a partir de papéis que a retratavam no patamar do ridículo.

Antón Pávlovitch Tchékhov (1860-1904) foi outro autor que no final do século XIX ajudou a remodelar as bases da dramaturgia, alterando os conceitos fundamentais do drama e, por conseguinte, influenciando inúmeros dramaturgos modernos e contemporâneos. Herrerias (2010, p. 14) expõe que, ao lado de outros autores, Tchékhov é considerado um dos criadores do “drama novo”, pela sua contribuição na alteração dos conceitos de ação e diálogo e, em consequência, na redefinição dos conceitos de dramaturgia. Maciel nos mostra que esse “teatro moderno” surge durante a crise na forma dramática tradicional:

Sendo assim, entende-se, pelos caminhos deixados por Szondi, na realidade ampliando a discussão de Lukács (1990) até o teatro épico brechtiano e excluindo o drama burguês – ou seja aquele conjunto de produções que vão do Renascimento ao seu auge no século XVIII –, que o *drama moderno* surge de uma “crise” da forma dramática tradicional, baseada quase que exclusivamente no diálogo intersubjetivo e que começa a ser problematizada a partir de autores como Ibsen, Tchékhov, Strindberg, Maeterlinck e Hauptmann, em suas relações com diretores/encenadores, já em fins do século XIX, como bem destaca Costa: “Em Tchekov [sic.] não há propriamente *ação dramática*; em Hauptmann o teatro começa a *narrar*, Strindberg e Ibsen *recuam no tempo* e encenadores como Gordon Craig e Appia combatem a ilusão da ‘quarta parede’ com palavras de ordem como ‘antinaturalismo cênico’” (MACIEL, 2008, p. 16).

1. Diderot e o drama burguês

Freitas (2011, p.7) concebe que o drama formulado por Diderot era um gênero intermediário entre a tragédia e a comédia antiga. Diderot considerava extremos estes gêneros, pois não retratavam a realidade daquela sociedade, isto é, não apresentavam a capacidade de persuadir e alcançar a sua finalidade de purificação dos sentimentos. Para o pensador francês, a vida não está baseada em extremos, mas em momentos extremos de alegria ou tristeza como os que eram retratados na comédia e tragédia antigas e na tragédia clássica francesa. Foi em reação a esses momentos extremos, que, segundo Freitas (2011, p. 2), nasceu o chamado gênero sério. Este que é um gênero híbrido localizado entre a tragédia e a comédia, não se apresentando como uma simples justaposição de gêneros opostos, mas como uma tentativa de mostrar ao espectador toda gama de emoções verdadeiras nas quais ele poderia conhecer através de uma comédia séria ou uma tragédia doméstica. Dessa forma, o homem das Luzes obtém seu espaço de representação através de sua própria visibilidade em sua sociedade.

Neste contexto, irrompe uma mudança na substituição do verso pela prosa. Esta mudança foi efetuada com o intuito de a linguagem, utilizada na exibição, efetivar uma maior aproximação com a realidade representada. Pedimos licença para uma citação, longa porém necessária para o desvelamento dos argumentos deste trabalho:

Um pai perdeu o filho num combate singular: é noite. Um criado, testemunha do combate, vem dar-lhe a notícia. Entra nos aposentos do pai infeliz, que dormia. Anda de lá para cá. O ruído do homem a caminhar o desperta. Ele pergunta quem é. – Sou eu, senhor, responde-lhe o criado com a voz alterada. – E então, o que há? – Nada. – Como, nada? – Não é nada não, senhor. – Não é possível. Estás tremendo, desvias a cabeça, evitas meu olhar. Ainda uma vez, o que há? Quero saber! Fala, eu te ordeno! – Já disse, senhor, que não é nada, responde-lhe de novo o criado, em lágrimas. – Ah! infeliz, exclama o pai, arremetendo da cama em que dormia; estás me enganando. Aconteceu alguma desgraça... Minha mulher morreu? – Não, senhor. – Minha filha? – Não, senhor. – É meu filho, então?... O criado se cala; o pai compreende o silêncio dele; lança-se ao chão, enche de gritos e de dor os seus aposentos. Faz e diz tudo aquilo que o desespero sugere a um pai que perde o filho, única esperança da família.

O mesmo homem corre ao quarto da mãe: ela também dormia. Desperta com o ruído das cortinas que se abrem com violência. O que há? pergunta ela. – Senhora, a maior desgraça. É o momento de sermos cristãos. A senhora já não tem filho. – Ah Deus! exclama a mãe aflita. E tomando um Cristo que estava à cabeceira, estreita-o nos braços, nele colando os lábios; seus olhos inundam-se de lágrimas e essas lágrimas inundam seu Deus crucificado. Eis o quadro da mulher piedosa: logo veremos o da esposa terna e da mãe desolada. A uma alma em que a religião domina os movimentos da natureza, é preciso um abalo mais forte para arrancar-lhe as verdadeiras vozes. Entrementes, haviam levado para os aposentos do pai o cadáver do filho; e lá se passava uma cena de desespero, enquanto se fazia uma pantomima de piedade no quarto da mãe. Tu vês como a pantomima e a declamação mudam alternadamente de lugar. Eis aquilo que deve substituir nossos apartes. Mas o momento da reunião das cenas se aproxima. A mãe, conduzida pelo doméstico, avança para os aposentos do marido... Pergunto-me o que aconteceria com o espectador durante esse movimento!... É um esposo, é um pai estendido sobre o cadáver do filho, que vai ferir profundamente os olhos da mãe! Mas ela acaba de atravessar o espaço que separa as duas cenas. Gritos lamentáveis atingem seus ouvidos. Ela vê. Lança-se para trás. A força a abandona e ela cai sem sentimento entre os braços daquele que a acompanha. Logo sua boca se encherá de soluços. *Tum verae voces* (DIDEROT, 1968, p. 115-17).

Diderot ansiava por uma reconstrução do teatro francês, buscava por um novo teatro que causasse comoção e que permitisse a visibilidade da nova classe social: a burguesia. Os seus valores são representados através da família, trabalho, sucesso, entre outros elementos. Contudo, devemos ressaltar que esta era a burguesia reformista e não a revolucionária.

A pantomima, ou seja, o movimento dos corpos é explorado, bem como o cenário e o figurino – o espectador assume uma posição em que o levaria a refletir sobre os problemas da sociedade contemporânea – já que a proposta de redefinição dos gêneros implica uma inversão do processo moralizador da comédia clássica:

O gênero sério concebido por Diderot (2008, p. 165) possuía, contudo, o objetivo moral de ‘inspirar aos homens o amor à virtude e o horror ao vício’. A inspiração a estes sentimentos ocorria, sobretudo, pela persuasão da verossimilhança, como já fora dito acima, pois para que o público encontrasse identificação nas atitudes virtuosas do personagem, toda a montagem teatral e o texto dramático deveriam ser verossímeis. Diderot entendia que o teatro é capaz de apresentar modelos de comportamento, além de proporcionar a experiência de diferentes realidades. A moralidade da peça consiste no exemplo dado ao público pela representação das ações dos personagens sob certas condições, não pelo caráter do personagem (FREITAS, 2011, p. 11).

Dessa forma, a conformação do gênero sério consistiu numa tentativa de emocionar o público ao mesmo tempo em que objetivava a reflexão sobre os problemas da família e, subsidiariamente, sobre a sociedade, apresentando assim um papel moralizador. Suas personagens são constituídas por homens virtuosos, de caráter elevado, conforme a tragédia antiga, mas no aspecto particular são, conforme a comédia.

No gênero deslumbrado por Diderot, a comédia perde seu papel de provocar o riso leve e espontâneo para assumir um caráter reflexivo e crítico, com função moralizante, em lugar de uma simples exibição de seus vícios, como na comédia clássica. Converte-se, assim, em uma comédia séria, na qual o desenlace

da trama era dado pelo triunfo da virtude. A tragédia, por sua vez, conserva seus traços na intenção de causar comoção ao expor as catástrofes que ocorriam nas famílias, abandonando os flagelos públicos da tragédia clássica. Mattos efetua uma distinção clara entre a tragédia clássica e a tragédia doméstica:

Deixemos de lado, por assim dizer, sua ganga patética, que os melodramas de todos os tempos consagraram como clichê, e tentemos sublinhar sua novidade. Em primeiro lugar, chama a atenção o caráter doméstico da cena, que mobiliza pessoas privadas, um pai e uma mãe burgueses. Ela contesta, assim, a chamada “cláusula dos estados”, segundo Peter Szondi vigente pelos menos desde a *Ars gramatica* de Diomedes, e para a qual os protagonistas de uma intriga dramática séria deveriam ser forçosamente de condição principesca. Em seguida, ainda conforme Szondi, é preciso atentar para o novo tratamento que se dá ao tema do filho ausente. Enquanto, na tragédia clássica, a ausência deste é motivo de inquietação para o pai monarca (estaria ele associado a seus inimigos, conspirando contra seu reinado?) e, na comédia jocosa, ela é justamente consequência da ação do pai, despótico ou avarento, no fragmento de Diderot o tema é sinal da dilaceração da família – reparada ao final de uma comédia como *O pai de família*, aqui, por sua vez, irreparável (não custa lembrar que, em *O filho natural*, é a figura do pai ausente que resgata a harmonia familiar). Terceiro traço importante: contrariamente às longas tiradas do teatro clássico, no fragmento de Diderot a cena não se organiza em torno da palavra. O diálogo, simples e econômico, é pontuado por olhares, gestos, silêncios e ruídos, igualmente convocados a falar. A exemplo da passagem de Édipo que serve de modelo a Diderot, é o mínimo de discurso que lhe dá o máximo de força e energia. Conduz a princípio a dois quadros, preenchidos por gritos dolorosos e lágrimas: os quadros do pai desesperado e da mãe piedosa. Este último é mudo, pois a força da religião contém, por enquanto, as “verdadeiras vozes” da natureza, que falarão a seu tempo. O outro é contundente, preenchido pelos gritos aflitos do pai, que não hesita em lançar-se ao chão. Ele desafia corajosamente os códigos tradicionais de decoro e procura deixar que as paixões se expressem da maneira mais forte. O protagonista “faz e diz tudo aquilo que o desespero sugere a um pai que perde o filho”: na verdade, sua ousadia não apela propriamente para nossa imaginação de leitores, mas para “aquilo que ninguém ouvirá sem logo reconhecê-lo em si mesmo”, diria Diderot em outra parte (2009, p. 12-14).

A vida familiar é a ação privilegiada nesse gênero. Em função disso, Diderot nomeou esse novo tipo de drama trágico como tragédia doméstica e burguesa, ou seja, diferentemente da tragédia clássica que tratava de temas de interesse público a partir das personagens pertencentes à aristocracia, a tragédia doméstica centrava-se no âmbito privado, tendo, portanto, como protagonistas, não personagens nobres, mas burgueses:

Na prática do drama burguês, isso significa que, para aparecerem como seres humanos, os personagens aparecem como membros de uma família. Obviamente, conforme será explorado por Diderot e Lessing, entre outros, os aristocratas também têm família. No entanto, é importante salientar que a apresentação da família aristocrática pelo drama burguês, no que centra na experiência privada, é especificamente burguesa. Para usar um contraexemplo extremo: poder-se-ia dizer que a matéria do Édipo é, em grande medida, a família, mas a esfera privada não aparece enquanto tal. O destino dos reis e de suas linhagens tem relevância para toda a sociedade, e é assunto para conspirações divinas e reconfigurações da ordem natural e social. Se a família aristocrática acaba aparecendo no contexto do “aburguesamento da cena no século XVII” (SZONDI, 2004b, p. 121) é porque “a vida que esses nobres levam é a vida burguesa” (Ibidem, p. 122). Retomando a polêmica com Lukács, Szondi observa que isso reforça a ideia de que o drama burguês não marca tanto o “advento de uma nova camada social”, mas uma “mudança na forma de organização da sociedade” (Ibidem, p. 121-122). Para retomar o exemplo, o contraste entre a forma do tratamento do problema do incesto no Édipo e no Fedra de Racine mostra bem em que consiste essa mudança: o tema da “tragédia burguesa” (sobre a família real!) é nada mais, nada menos, que os sentimentos contraditórios da rainha (SZONDI, 2004a, p. 112) (OLIVEIRA, 2013, p. 19).

O gênero sério concebido por Diderot possuía o objetivo moral de “inspirar aos homens o amor à virtude e o horror ao vício” (DIDEROT *apud* FREITAS, 2011, p. 11). Estes elementos serviam-se de inspiração para que o público se reconhecesse nas atitudes virtuosas da personagem, na montagem teatral e no texto dramático. Diderot acreditava no poder do teatro tanto de representar modelos de comportamento

como no de apresentar realidades diversas. A moralização da peça não se efetua, como no teatro clássico, somente a partir do caráter da personagem, mas reforça-se no apelo à uma dramatização em circunstâncias contemporâneas distintas, que solicitam uma mudança na representação. Nas palavras de Mattos:

Assim como Voltaire, Diderot atribui ao espetáculo um objetivo moral e pedagógico: assim como a filosofia combate os preconceitos, também o teatro deve esclarecer os homens, ensinando-os a amar a virtude e detestar o vício. Entretanto, o enciclopedista contesta com veemência que a cena francesa moderna, dominada pela tragédia e pela comédia clássica, e tão repleta de regras e convenções, ainda tenha poder para tanto (2009, p. 12).

Szondi (2004), em sua exposição sobre a teoria do drama burguês, analisou as ideias de Lukács. Para este, o gênero dramático foi o primeiro a dar expressão aos modos de sentir e de pensar de uma classe em sua luta por liberdade e poder – inclusive em sua relação com as demais classes. Szondi (2004, p.121-122) concorda com Lukács no que tange ao drama burguês ter se desenvolvido no Ocidente a partir de uma consciência de classe burguesa, entretanto, discorda sobre a oposição consciente dessa classe como o critério definidor desse gênero. Para Szondi (2004), o drama burguês é a forma teatral da representação de uma nova sociabilidade que valoriza o mundo privado separado do público, separação essa que confere uma intimidade permanente às peças. Logo, a relação efetuada por Diderot entre a realidade política e social e a necessidade do drama burguês, o espetáculo e o cultivo da virtude no teatro, teria a função de possibilitar ao homem do século XVIII a fuga do seu ambiente real, que seria um ambiente de perversos. O homem é realmente bom, segundo Diderot, por conseguinte, o espectador iria refugiar-se da realidade no teatro, reconciliando-se, através da peça, com o mundo.

A pequena família burguesa que, em oposição à grande família oriunda de um modelo de estrutura feudal, inseriu, pela primeira vez, uma separação do privado e do público – cuja essência está centrada no isolamento de um espaço privado em relação à esfera pública, ou seja, também em relação ao Estado e à política – é, para Diderot, na medida de suas possibilidades, uma garantia de felicidade. Ao reduzir em seus dramas a realidade do teatro à intimidade da família, Diderot realizava uma tragédia doméstica e burguesa cujas bases concentravam-se na exposição e na defesa da pequena família burguesa que, através do isolamento, garantia ao burguês, mesmo desprovido de direitos, a possibilidade de esquecer-se de sua impotência na monarquia absoluta e certificar-se de que a natureza humana é boa. Nas palavras de Oliveira:

A segunda caracteriza as peças de Diderot. Nelas, retrata-se tipicamente a entristecedora tendência à desintegração da família, seguida pelo embate moral entre seus membros e, através desse embate, o consequente restabelecimento da família como espaço privilegiado de socialização. Na medida em que a desintegração é motivada por elementos externos – elementos sociais daninhos, más influências sobre os filhos, filhas e esposas – essa forma, intrinsecamente, põe um problema na esfera social ou pública, mas só na medida em que joga com uma fuga para o privado (*Ibidem*, p. 140). Esse âmbito aparece através de um halo que instaura “a pequena família burguesa e sentimental como utopia real” (*Idem*), mas a comoção edificante que tem lugar no coração do espectador está conectada com os altos e baixos sociais – públicos – da família (2013, p. 20-21).

Szondi (2004, p. 114; 123) evidencia que as peças *O pai de família* e *O filho natural* apresentam heróis que não são burgueses, mas a vida que levam sim. Portanto, ambos os dramas apresentam a demonstração do conceito da pequena família patriarcal consolidada como o tipo dominante entre as camadas burguesas, em decorrência das transformações da estrutura familiar que já se verificara a décadas com as transformações capitalistas. Conforme Diderot:

Então, o senhor gostaria que se representasse o homem de letras, o filósofo, o comerciante, o juiz, o advogado, o político, o homem da cidade, o magistrado, o financista, o grande proprietário, o intendente. – Acrescente a isso todas as relações: o pai de família, o marido, a irmã, os irmãos. O pai de família! (DIDEROT, 2008, p. 167).

2. A inovação do sistema dramático tchekhoviano

A respeito da forma dramática tradicional é preciso evidenciar que seu tempo é o presente absoluto, o agora. A transformação mais perceptível no diálogo tchekhoviano é a modificação da relação causa e efeito. Herrerias (2010, p. 61) mostra que Tchekhov desprende o diálogo da condição lógica aristotélica para escrever sobre a vida como se mostrava para ele na Rússia, em fins do século XIX. Rosenfeld (1985, p. 90-91) trata a mudança no teatro tchekhoviano através do prisma da “desdramatização”, já que seus escritos baseiam-se no cotidiano e na falta de ação. Portanto, os traços como os do clímax, curva dramática ascendente e desenlace, que são a sustentação da dramaturgia clássica, são eliminados. Em suas palavras:

[...] É realmente com imenso cuidado que Tchekhov desdramatiza as suas peças, pois que é na inação e não na ação que consiste o ‘drama’ dos seus protagonistas, heróis negativos, anti-heróis de que logo, de Kafka a Beckett, se encherá a literatura narrativa e teatral. É lógico que em tais peças paradas não pode haver ‘curva dramática’ e muito menos podem surgir neste mundo os grandes conflitos que suscitam o trágico. Faltam às peças de Tchekhov muitos traços estilísticos dramáticos e tal ausência decorre do próprio tema do cotidiano (ROSENFELD, 1985, p. 91).

A poética dramática de Tchekhov, segundo Herrerias (2010), possui algumas questões como: o paraíso perdido, a impossibilidade da felicidade, o retorno a um tempo e espaço bucólicos. As personagens do texto dramático do autor russo são seres solitários, habitantes de sociedades apáticas, mas que buscam a todo custo permanecerem vivas e ativas. Caminham, mesmo que não retilineamente, na direção de seus sonhos, desejos e trabalho, ainda que conscientes de que a volta ao passado idealizado ou mesmo a partida em direção ao futuro – também idealizado – nunca se concretizará e causará o sentimento de fadiga. O mundo individual das personagens, o tempo e a interação entre elas são os principais temas de Tchekhov. No “Teatro Épico” lemos:

[...] O homem já não se confronta com nenhuma tarefa significativa. Nenhum raio celeste o fulmina, nenhum demônio o despedaça – a não ser o do tédio, segundo Schopenhauer “o permanente demônio doméstico dos medíocres”. Mas esse demônio não atua por via de intervenções fulminantes. Os personagens de Tchekhov decaem, decompõem-se lentamente. Envolve-os um profundo desalento. Inertes e apáticos, vivem entregues àquela melancolia que Kierkegaard chamou de mãe de todos os pecados – o pecado de não querer profunda e autenticamente; e isso se refere mesmo àqueles personagens que trabalham febrilmente. Não acreditam no sentido deste trabalho; daí a imensa fadiga que este lhes causa (ROSENFELD, 1985, p. 91).

O drama tchekhoviano constituiu-se de uma variedade de abordagens de temas do cotidiano, o contorno da vida, no qual a falta de ação e de acontecimentos estabeleceram-se como o próprio drama. O conflito, portanto, passa do exterior para o interior, localizando-se no mundo particular das personagens. Em seu estudo *Teoria do Drama Moderno*, Peter Szondi mostra que:

Nos dramas de Tchekhov os homens vivem sob o signo da renúncia, A renúncia ao presente e à comunicação: a renúncia à felicidade em um encontro real. Essa resignação, em que a nostalgia e a ironia se vinculam para evitar atitudes extremadas, determina também a forma e o lugar de Tchekhov na história do desenvolvimento da dramaturgia moderna (SZONDI, 2001, p. 46).

Os escritos de Tchékhev apresentam, assim, um teor corriqueiro – próximo dos leitores e espectadores da época – a partir de uma abordagem do cotidiano que dispensa a intriga como elemento central do gênero para dar lugar ao drama do indivíduo. Tchékhev proscreve os movimentos decorrentes da dramaturgia estruturada pela relação de causa e efeito – curva dramática ascendente, nó, clímax e desenlace – mas, ao mesmo tempo, brinca com os mesmos, construindo e desconstruindo as expectativas do leitor/espectador, pois “O final reticente das peças e dos contos tchekhovianos é um índice de que os conflitos sem solução terminam, de certa forma, diluídos na ordem rotineira dos dias” (DAUD, 2008, p. 3).

[...] Os desfechos abertos, focados não apenas no enredo que envolve a história, mas, sobretudo na psicologia das personagens que movem suas ações, sugerem um afastamento do leitor do determinismo da época. Tchekhov aproxima seus contos da vida – o corriqueiro é retratado de maneira elegante e nos faz pensar numa infinidade de caminhos a partir de seus desfechos. Tais enredos sempre têm algo a nos dizer, já que tratam de vivências do ser humano e ultrapassam o tempo e o espaço de produção (RAMOS; GUTIERRES; KICH, 2011, p. 320).

As unidades que são classificadas como plenamente dramáticas, teatrais, que servem às estruturas melodramáticas, são utilizadas diferencialmente na dramaturgia tchekhoviana, pois baseiam-se no particular. Um exemplo desta diferença encontra-se nas situações que se decidiriam facilmente em obras melodramáticas, cujo suspiro de alívio ou lágrima de compaixão do espectador viria de qualquer forma. Contudo, na poética dramática tchekhoviana, o desmanche das situações ocorre sem uma resolução, já que “Tchekhov revelou, em suas cartas, que evitava finalizar definitivamente suas peças e seus contos, preferindo quase sempre um desfecho inconclusivo” (DAUD, 2008, p. 3).

A tensão existente entre as personagens desloca-se do diálogo e este acaba expressando apenas trivialidades. Se no drama clássico o que pode ser reduzido a um diálogo deve possuir importância, na dramaturgia tchekhoviana temos o oposto. O que é capaz de se tornar diálogo não tem existência real, ou pelo menos, não tem peso e importância.

Outro recurso é o esvaziamento do diálogo (antecipando Ionesco e Beckett), o seu esgotar-se em rodeios, “conversa mole” e “detalhes inúteis”, o seu girar em círculo, ondular chocho e difuso, de repetição a repetição, entremeado daquelas características exclamações de “não importa”, “tanto faz”, “é tudo a mesma coisa”, que demonstram a ausência de valores significativos, capazes de estimular o “querer profundo e autêntico”. Aí se enquadram também os longos e numerosos silêncios, caprichosamente acentuados por Stanilavski nas suas famosas encenações. Além de darem ressonância ao “murmúrio das almas”, abrem um hiato ao bocejo quase audível do tempo oco e da “má eternidade”, sem conteúdo (ROSENFELD, 1985, p. 93).

O diálogo tchekhoviano inclina-se, por vezes, a sua própria dissolução em monólogos paralelos. Herrerias (2010, p. 69-70) lembra que o falar adquire nuances líricas, puramente expressivas e, por isso, perde sua função apelativa que contribui, por vezes, para a falta de interesse ou atenção do ouvinte em potencial, este que, por sua vez, também está mergulhado em seu mundo interior:

VERCHININ: De qualquer modo, é pena que a juventude se tenha ido...

MACHA: Gógol diz em algum lugar: ‘É aborrecido viver neste mundo, senhores!’

TUSENBACH: E eu digo: é difícil discutir com os senhores! Com os diabos...

TCHEBUTIKIN (*lendo um jornal*): Balzac casou-se em Berditchev... (*Irina cantarola em voz baixa.*) Anotarei em minha agenda. (*Anotando.*) Balzac casou-se em Berditchev. (*Volta a ler o jornal.*)

IRINA (*jogando paciência, pensativa*): Balzac casou-se em Berditchev. (TCHÉKHOV, 2006, p. 31).

Nesta cena de *As Três Irmãs*, Tchékhev mostra que as personagens estão completamente imersas em suas realidades. O diálogo entre Macha, Verchinin e Tchebutikim discorrem sobre o mesmo assunto e deixa entrever a solidão dos mundos individuais de cada personagem e a dificuldade em se encontrar pon-

tos de intersecção entre eles. Contudo, Szondi (2001, p. 48) demonstra que essas personagens mantêm a sua convivência em sociedade, pois não levam a solidão à sua plenitude. Devido a estes aspectos, ocorre a manutenção de algumas particularidades da ação do drama tradicional, mas em Tchekhov a ação é dada por uma sucessão de cenas e temas que não possuem sentido preciso, com pouca tensão, movimento necessário para o diálogo. Nas palavras de Szondi:

Assim, a peça *Três irmãs* mostra rudimentos da ação tradicional. O primeiro ato, a exposição, desenrola-se no dia onomástico do santo de Irina; o segundo tira partido das mudanças de entretempo: o casamento de Andrei e o nascimento de seu filho; o terceiro se passa à noite, enquanto se alastra um incêndio pelas vizinhanças; o quarto, por fim, é marcado por um duelo em que morre o prometido de Irina, no dia em que o regimento se retira, enquanto os Prosorov cedem por completo ao tédio da vida provinciana. Essa justaposição dos momentos da ação, sem nexos precisos, e sua articulação em quatro atos, desde sempre reconhecida como pobre em tensão, bastam para revelar a posição que lhes cabe no todo da forma: sem significado real, elas são inseridas para conferir à temática um pouco de movimento que possibilite o diálogo (2001, p. 49-50).

Herrerias (2010, p. 70) destaca que os diálogos tchekhoviano desvelam os estados emocionais das personagens que transpõem a troca superficial de comunicações. As palavras, ao invés de se tornarem meios de comunhão, passam a isolar ainda mais estas figuras. Recursos que no drama clássico poderiam ser apenas acessórios para a criação de suspense, intensificando momentos de clímax – como pausas e silêncios – passam a constituir a base do diálogo tchekhoviano, assim como a presença dos sons e das repetições de palavras.

Na peça *As Três Irmãs* a impossibilidade do diálogo é total, visto que a comunicação entre as personagens mergulhadas cada qual em seu mundo interior é deteriorada pela falta de contexto comum entre os interlocutores, seja pela falta de contato no processo comunicativo, uma vez que o velho funcionário é surdo:

FERAPONT (*entrega-lhe os papéis*): O porteiro da Secretaria de Finanças me disse agora mesmo que no inverno em São Petersburgo fez duzentos graus abaixo de zero.

ANDREI: O presente é repugnante, mas apesar disso quando penso no futuro tudo se transforma! Fica tudo tão leve, tão espaçoso; se ao longe rompe uma luz, vejo a liberdade, vejo a mim e a meus filhos nos livrarmos do ócio, do kvas, do ganso e do repolho, da sesta, da abjeta falta do que fazer...

FERAPONT: Ele diz que ficaram congeladas mais de duzentas pessoas. O povo morria de medo... Foi em São Petersburgo ou em Moscou, já não sei mais.

ANDREI (*comove-se*): Oh, minhas irmãs queridas, minhas irmãs encantadoras... (*Com lágrimas nos olhos*) Macha, minha irmãzinha querida (TCHÉKHOV, 2006, p. 60).

Os processos comunicativos, segundo Szondi (2001, p. 50), entre as personagens de Tchekhov não são conhecidos por seu caráter reto e direto, mas através da lírica da solidão expressa em conversas que giram em círculo, sem encontrar um objetivo, cheias de rodeios, imagens, sensações e relações entre as personagens sem que seu autor precise explicá-las. Entendemos que na poética dramática tchekhoviana, devido a lírica da solidão, o monólogo é intrínseco ao diálogo e esta relação não resulta em um desenca- deamento do drama tradicional.

A linguagem tchekhoviana deve seu encanto a essa passagem constante da conversação à lírica da solidão. Ela é possibilitada talvez pela grande expansividade dos homens russos e pela lírica imanente de sua língua. Aqui a solidão já não é enrijecimento. O que o Ocidente talvez só conheça na ebriedade – a participação na solidão do outro, a absorção da solidão individual na solidão coletiva que se forma parece estar já contido como possibilidade na essência do homem russo e de sua língua.

Por isso o monólogo dos dramas tchekhovianos pode ser inerente ao próprio diálogo, por isso o diálogo quase nunca se torna um problema, e sua contradição interna, a contradição entre a temática monológica e a expressão dialógica não leva à explosão da forma dramática (SZONDI, 2001, p. 50-51).

Em busca de um tempo e espaço que não se encontram no vigente, as personagens constantemente rememoram o passado ou se remetem ao futuro, lançando a ele suas expectativas e desejos e abandonando o tempo presente. Como vimos, Szondi evidencia o contraste com a forma dramática em si, na qual o presente é o tempo absoluto, a ação e o diálogo são essenciais. A consequência imediata é a transformação da própria forma, exigência da temática abordada por Tchekhov. Se o drama clássico materializava o tempo como transição dos estados de causa e efeito, o drama tchekhoviano revela a própria plenitude da vida, mesmo que sufocada na contradição passado – presente – futuro.

Coloca-se a questão de saber como o tema da recusa à vida presente em favor da lembrança e da nostalgia, como essa análise perene do próprio destino permite ainda aquela forma dramática em que se cristalizou outrora a adesão renascentista ao aqui e agora, à relação intersubjetiva. A recusa à ação e ao diálogo – as duas mais importantes categorias formais do drama –, a recusa, portanto, à própria forma dramática parece corresponder necessariamente à dupla renúncia que caracteriza as personagens de Tchekhov. Porém essa recusa é constatada apenas como uma tendência. Assim como os heróis dos dramas tchekhovianos, apesar de sua ausência psíquica, continuam a viver em sociedade e não tiram da solidão e da nostalgia as últimas consequências, persistindo em um ponto flutuante entre o mundo e o eu, o agora e o outrora, tampouco a forma dos dramas renuncia de todo às categorias de que carece enquanto forma dramática. Ela as conserva como acessórios desprovidos de ênfase a permitir que a temática verdadeira tome forma em algo negativo, como se desviando dela (SZONDI, 2001, p. 49).

Considerações finais

Existiam dois gêneros principais: a tragédia que é constituída de personagens de caráter elevado, melhores que os homens comuns e da vida pública que é exposta e debatida; e a comédia que é composta por homens inferiores e a vida privada, sendo discutida em cena, já que estes homens não participam da vida pública.

Já no século XVIII, Diderot elabora um gênero intermediário que corresponde ao gênero sério. O gênero, formulado por Diderot, apresentou atributos correspondentes aos da tragédia, pois representava homens virtuosos, assim como aos da comédia, já que tratava do contexto familiar, privado, aspecto encontrado neste gênero específico. A ideia principal em que se baseia a teoria dramática do gênero sério é a de que entre a tragédia e a comédia há um espaço que poderia e deveria ser preenchido.

Assim, Diderot apresenta um gênero intermediário, utilizado para emocionar o público e também moldar uma representação de virtude que não fosse realizada pela simples denúncia do ridículo e do vício. Este gênero representou a burguesia em sua ascensão social. Nas peças de Diderot, ainda que os heróis não compusessem a burguesia, levavam uma vida de acordo com os padrões burgueses. O conceito de pequena família patriarcal passou a ser abordado em suas obras teatrais para demonstrar a separação existente entre o privado e o público.

Tchekhov produziu personagens que ambicionavam completar aquilo que faltava à sua percepção do presente, intento esse realizado por meio da restauração do passado. Deste modo, as personagens tchekhovianas sonhavam em produzir o real, moldá-lo, precedê-lo e incorporá-lo conforme suas expectativas e anseios pessoais. As personagens são movidas pelas lembranças, pela não ação, em contraste com a forma dramática tradicional, na qual o presente é o tempo absoluto e a ação é imprescindível. Na linguagem tchekhoviana, agir seria recortar extensões, mobilizar virtualidades e reações, refugiando-se na memória. Dessa forma, Tchekhov utiliza-se de aspectos da forma tradicional do drama, ao mesmo tempo em que procura se debruçar sobre temáticas que tratavam dos problemas de seu tempo.

Escolhemos a peça *As Três Irmãs*, para compreender as mudanças e contribuições de Tchekhov. Esta preferência foi baseada nas colocações de Szondi:

A renúncia ao presente é a vida na lembrança e na utopia, a renúncia ao encontro é a solidão, *As Três irmãs* – talvez o mais perfeito dos dramas de Tchekhov – representa exclusivamente seres solitários, ébrios de lembranças, sonhadores do futuro. Seu presente é pressionado pelo passado e pelo futuro, é um entretempo, tempo de estar exposto, no qual o retorno à pátria perdida é a única meta (2001, p. 46).

Peter Szondi (2001) mostra que o díspar dos escritos tchekhoviano consiste na quebra do drama tradicional em direção à abordagem do cotidiano, ou seja, na passagem para a lírica da solidão. O diálogo tchekhoviano tende muitas vezes a sua própria dissolução em monólogos paralelos, nos quais as palavras, ao invés de se tornarem meios de comunicação, passam a isolar ainda mais as personagens. Se o drama clássico materializava o tempo, isto é, a causa e efeito, o drama tchekhoviano revela a própria plenitude da vida, ainda que subsista a contradição inerente à convivência entre passado; presente; futuro e não ação.

REFERÊNCIAS

DAUD, Roberto. O conto de Clarice Lispector e de A. P. Tchekhov: um estudo comparado. XI *Congresso Internacional da ABRALIC Tessituras, Interações, Convergências*, USP, São Paulo, 2008. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/076/ROBERTO_DAUD.pdf>. Acesso: 18 out. 2014.

DIDEROT, D. *O filho natural ou as provações da virtude: conversas sobre o filho natural*. Trad. Fátima Saadi. São Paulo: Perspectiva, 2008. (Coleção textos: 12)

_____. *Discurso sobre a poesia dramática*. Trad. Franklin de Mattos. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

_____. *Oeuvres esthétiques*. Paris: Garnier Frères, 1968.

FREITAS, Jussara Gomes da Silva. Sobre a teoria dos gêneros dramáticos, segundo Diderot, e sua aproximação da Poética de Aristóteles. *Revista Filogenese*, Marília, Vol. 4, nº 2, p. 1-13, 2011. Disponível em: <<http://www.marilia.unesp.br/Home/RevistasEletronicas/FILOGENESE/JussaraGomesdaSilvadeFreitas.pdf>>. Acesso: 22 set. 2014.

HERRERIAS, Priscilla. *A poética dramática em Tchekhov: um olhar sobre os problemas da comunicação*. Dissertação de Mestrado em Literatura e Cultura Russa, USP, São Paulo, 2010.

MACIEL, Diógenes André Vieira. O Alvorecer do drama moderno brasileiro. *Revista de Estudos Literários Terra roxa e outras terras*, Londrina V. 14, p 15-16, 2008. Disponível em: <http://www.uel.br/pos/letras/terroroxa/g_pdf/vol14/TRvol14b.pdf>. Acesso 12 out. 2014.

MATTOS, FRANKLIN DE. A querela do teatro no século XVIII: Voltaire, Diderot, Rousseau. *Revista O que nos faz pensar*, São Paulo, n. 25, p. 7-22, 2009. Disponível em: <http://www.oquenofazpensar.com/adm/uploads/artigo/a_querela_do_teatro_no_seculo_xviii:_voltaire,_diderot,_rousseau/25_2_Franklin_Querela_do_teatro.pdf>. Acesso: 6 out. 2014.

OLIVEIRA, Pedro Rocha de. Arte e sociedade burguesa na teoria do texto teatral de Peter Szondi. *Revista Crítica Cultural* (Critic), Palhoça, SC, v. 8, n. 1, p. 11-26, jan./jun., 2013. Disponível em: <<http://linguagem.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/critica-cultural/0801/080101.pdf>>. Acesso: 1 out. 2014.

RAMOS, Flávia Brocchetto; GUTIERRES, Athany; KICH, Morgana. Filosofia e literatura: diálogo motivado a partir de Platão e Tchekhov. *Revista Educação*, Porto Alegre, v. 34, n. 3, p. 317-323, 2011. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/faced/article/view/8192/6781>>. Acesso: 23 out. 2014.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

SANTOS, Silvia Pereira. Caminhos do drama burguês: de Diderot a Alexandre Dumas filho. *Revista DARANDINA*, Juiz de Fora, V 2, n. 1, 2010. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/darandina/files/2010/02/artigo20a.pdf>>. Acesso: 10 de out. 2014.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama burguês*. Trad. L. S. Repa. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

_____. *Teoria do drama moderno*. Trad. L. S. Repa. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

TCHEKHOV. *Contos*. Tradução de Nina Guerra e Felipe Guerra. Lisboa: Relógio d'água editores, 2006, vol.5.

Recebido em 30/05/2016

Aprovado em 20/10/2016