

# Szondi e Hegel: notas sobre o conteúdo e a forma do drama moderno

## *Hegel e Szondi: notes on the content and form of modern drama*

**Palavras-chave:** Hegel, estética, drama moderno, Peter Szondi.

**Keywords:** *Hegel, aesthetics, modern Drama, Peter Szondi.*

**Marco Aurélio Werle**

Doutor e professor de Estética e história da filosofia pela Universidade de São Paulo.

E-mail: mawerle@usp.br

**RESUMO:** Pretende-se analisar como Peter Szondi, a partir de um quadro teórico hegeliano, ressalta a contradição entre a forma e o conteúdo no drama moderno, o qual, por sua vez, conduz ao predomínio do épico sobre o dramático.

**ABSTRACT:** *We intended to analyze how Peter Szondi, from a theoretical framework Hegelian, emphasizes the contradiction between the form and the content in the modern drama, which, in turn, lead to the predominance of the epic over the dramatic.*

Em seu livro *Teoria do drama moderno*, Peter Szondi parte de uma perspectiva que procura situar as obras dramáticas no âmbito de uma “antinomia interior” (SZONDI, 1978, p. 13), determinada por uma relação de contradição entre forma e conteúdo. A matriz teórica dessa perspectiva remonta a Hegel, citado pelo próprio Szondi a partir da *Enciclopédia das ciências filosóficas*. No § 133 dessa obra, intitulado: “conteúdo e forma”, Hegel afirma que “o conteúdo não é senão o mudar da forma em conteúdo e a forma não é senão o mudar de conteúdo em forma” (HEGEL, 1995, p. 253).

Esse trecho corresponde, na chamada pequena lógica da *Enciclopédia das ciências filosóficas*, à lógica da essência da grande lógica, ou seja, à *Ciência da lógica*. Trata-se, grosso modo, na lógica da essência (situada no campo da primeira parte da lógica, a chamada lógica objetiva, a qual engloba ainda a lógica do ser) de examinar o segundo momento do elemento lógico [*das Logische*], marcado pelo princípio da reflexão e da aparência. Se na lógica do ser Hegel reinterpreta as categorias da quantidade e da qualidade, no horizonte de uma fusão entre metafísica e lógica, nesse segundo momento da primeira parte, a saber, na lógica da essência, estão em jogo as categorias de relação e modo. Dito de outra forma, se na lógica do ser as determinações puras de pensamento se mantêm relativamente isoladas, na lógica da essência passamos para o campo da

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,  
vol.3, n.2, p. 136-144  
jul-dez, 2017

reflexão. As determinações entram numa relação, se dizem por sua alteridade, por seu contrário: “um-para-o-outro”, no âmbito de uma certa tensão entre ser e essência. Dominam então na lógica da essência pares de pensamento: essencial e inessencial; identidade e diferença; positivo e negativo; realidade e aparência, etc.

Transpondo esse princípio para o uso que Szondi faz dele, pode-se dizer que as obras dramáticas investigadas, e junto com elas o respectivo pensamento dos dramaturgos, são marcadas ou se resolvem estruturalmente por uma relação intrínseca de contrariedade e de oposição: são situadas no campo de um processo de reflexão, no qual vale mais a “relação” do que os extremos isolados. Szondi mesmo lida em muitos momentos com categorias que exprimem “relações” (o “entre”; presente/passado; diálogo/monólogo; interior/exterior, etc.), muito mais do que com “identidades”. As obras ou as peças teatrais, sob seu olhar, acabam sempre se colocando nesse domínio intermediário, revertendo uma na outra, uma vez que se encontram sob o princípio da alteridade, não de uma identidade atomística, fechada em si mesma. Simplificando, as obras encontram-se num processo de reflexão entre o conteúdo e a forma. Por isso mesmo, não se pode analisá-las a partir de categorias oriundas de uma poética da tragédia, que considera cada peça teatral operando num mundo por assim dizer fechado em si mesmo.

A partir desse princípio ou leitmotiv, torna-se principalmente possível falar da “crise do drama”, denominação que significa principalmente um questionamento do próprio gênero dramático, o qual, desde a antiguidade, se apresentou sob o signo do absoluto. “O drama é absoluto. A fim de poder estabelecer uma relação pura, isto é, poder ser dramático, ele necessita estar desconectado de tudo o que lhe é exterior. Ele não conhece nada que não seja ele mesmo e fora de si mesmo” (SZONDI, 1978, p. 17). Essa designação do drama como sendo marcado pelo “absoluto” já se encontra implícita na *Teoria do romance* de Lukács, um dos autores que inspira o estudo de Szondi. A tragédia grega, segundo Lukács, “encontrava-se acima do dilema entre a aproximação da vida ou a abstração, porque para ela a plenitude não era uma questão de aproximação da vida, a transparência do diálogo não era uma superação de sua imediatez ... seu sentido artístico é: conduzir a essência para um além de qualquer vida, de toda vitalidade e plenitude” (LUKÁCS, 1994, p. 33). Num outro registro, essa caracterização antiga do drama remete de alguma forma à lógica do ser de Hegel (não à lógica da essência), como se o drama se colocasse desde sempre como um ser posto ou como uma dimensão ontológica quase natural, de fechamento em si mesmo ou, se quisermos, de esvaziamento no que tange ao particular. Pois, não é o próprio Hegel que afirma que, devido à sua universalidade, “o puro ser e o puro nada são o mesmo” (HEGEL, 2011, p. 72)? Entretanto, a época moderna cada vez mais recusará essa concepção

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,  
vol.3, n.2, p. 136-144  
jul-dez, 2017

de drama. O ser passa para o registro da essência, isto é, da reflexão, num campo de tensão e flexibilização dos pilares de sustentação tradicionais da tragédia.

Mas, como se apresenta esse quadro categorial nas peças mesmas? Szondi percorre cinco dramaturgos do fim do século XIX e começo do século XX: Ibsen, Tschechov, Strindberg, Maeterlinck e Hauptmann. Cada um é examinado segundo peças representativas, tanto a partir de um certo momento temático que se desenvolve em sua produção teatral, ou melhor, a atravessa, quanto segundo um certo percurso que os envolve e transcende como um todo. No que se refere ao tópico geral da relação “forma e conteúdo”, temos então o seguinte desenvolvimento:

1) Em *Ibsen* emerge “o problema formal do drama” (SZONDI, 1978, p. 29) na impossibilidade de ser exposta dramaticamente a dimensão do presente e da interioridade dos personagens. Nas peças *Rosmersholm* e *John Gabriel Borkman* a trama é dominada pelo passado, gerando um imobilismo. Ao contrário do *Édipo Rei*, de Sófocles, observa Szondi, que punha o passado para funcionar dramaticamente como revelador do presente, em Ibsen, o passado prende os personagens diante da ação presente. Em *Rosmersholm* é o suicídio da esposa do protagonista que bloqueia os planos, bem como em *John Gabriel Borkman* são os negócios fracassados e as expectativas da cunhada e esposa em relação ao filho, que geram um imobilismo, impedindo qualquer tipo de ação.

2) *Tschechow*, por sua vez, deixa de apostar na forma do diálogo enquanto articulador positivo da ação presente e assume claramente essa impossibilidade apresentando seus personagens de imediato diante de uma “renúncia ao presente” (SZONDI, 1978, p. 31). Em *As três irmãs* estão entrelaçados o tédio da vida burguesa, o peso de um passado, tido como feliz, e um presente tomado pelo fracasso. Esse “conteúdo” leva Tschechow a renunciar à forma tradicional do diálogo. Muito embora os personagens falem intensamente de si, essas falas não possuem o propósito de entabular uma conversa e propiciar uma mensagem intersubjetiva ou compreensão recíproca e comunicativa: “o diálogo não tem força” (SZONDI, 1978, p. 35). No lugar disso, a dimensão lírica é incorporada no drama, tornando-se o diálogo uma espécie de monólogo, na medida em que se compartilha a solidão e a ausência de sentido da vida burguesa, que se aproxima de uma espécie de mutismo e imobilismo.

3) Como ponto de inflexão das análises de Szondi coloca-se o próximo dramaturgo: *Strindberg*, sem dúvida autor mais decisivo, com a sua “dramaturgia do eu”. Não se trata, porém, de um teatro que procura afirmar a potência da subjetividade, tal como vemos ocorrer em Shakespeare. Ao contrário, Strindberg parte do fato da quase impossibilidade de expressar a vida individual de cada ser humano. Na peça *O pai* surge justamente a

expressão: “conhecemos apenas uma vida, a própria...” (SZONDI, 1978, p. 39) e na peça de um ato *A mais forte emerge*, de maneira extremamente condensada, o elemento oculto e reprimido da vida dos homens. A novidade formal dessa última peça consiste justamente numa espécie de monólogo que, por sua vez, é quase um relato pura e simples.

Partindo, pois, da dificuldade de expressão da dimensão humana, Strindberg avança para o conceito de “drama de estação”, cujo princípio formal consiste em iluminar um “eu” a partir daqueles que o cercam, configurando-se assim uma unidade do eu que se coloca no lugar da unidade da ação. A unidade de ação é dissolvida e se destacam as “pedras isoladas” do eu que progride. Ou seja, o “eu” é de natureza essencialmente fragmentada, exposto a uma situação de signos existenciais (peça: *A mais forte*).

4) *Maeterlinck*, o próximo dramaturgo examinado, torna-se o autor que decididamente lida com a impotência do ser humano diante do destino. São homens que já renunciaram e estão entregues à situação existencial mais imediata. Estão à espera de algo que decididamente nunca chegará...

O termo “situação”, empregado por Szondi, nos remete novamente para Hegel, que o emprega na primeira parte dos *Cursos de estética* para designar uma determinidade do ideal da arte, colocada entre o chamado “estado de mundo” (pensado como heróico e prosaico) e a “colisão”. O ideal se apresenta na existência fazendo um sentido para o agir universal, de modo que “a situação em geral é o estágio intermediário entre o estado universal do mundo, em si mesmo imóvel, e a ação [*Handlung*] concreta aberta em si mesma para a ação [*Aktion*] e reação [*Reaktion*]” (HEGEL, 1999, p. 208). E Hegel ainda ressalta que a tarefa de encontrar situações interessantes, favoráveis à arte, foi “desde sempre o aspecto mais importante da arte” (HEGEL, 1999, p. 207).

Em *Maeterlinck*, porém, a situação exprime-se no âmbito dos homens no máximo como uma *Stimmung* [disposição anímica], diante da qual os diálogos são desprovidos de sentido e conexão intersubjetiva. Isso significa antes o que Hegel chama de “ausência de situação”, por exemplo, o que encontraríamos na rigidez de certos retratos medievais. Seja como for, essa remissão ao medievo não deixa de ser instrutiva para o teatro de *Maeterlinck*: um teatro marcado pela situação da ausência de situação. Poder-se-ia dizer que esse será um traço incorporado largamente pelo teatro em geral do século XX. Basta lembrar de *Esperando Godot* de Beckett.

5) Por fim, apresenta-se *Hauptmann*, em cujo teatro já se verifica uma autonomização total do chamado “drama social”. A dimensão social é o assunto principal que se sobrepõe sobre a dimensão propriamente dramática em que faz sentido a ação humana. Szondi chama a atenção para o carácter épico dessa denominação de “drama social”, que implica ao mesmo tempo

uma contradição, que já se coloca totalmente contra a própria possibilidade do drama (SZONDI, 1978, p. 60).

Nesse percurso vai se desnudando aos poucos o que vem a ser, em termos de significação, esse embate entre *forma* e *conteúdo* no drama moderno: grosso modo, trata-se fundamentalmente de um embate entre o dramático e o épico no interior da forma dramática. O *épico* é o conteúdo e *dramática* é a forma, sendo que a segunda acaba por ser questionada e forçada a aceitar as mudanças formais devido à primeira. No drama moderno cada vez mais se torna decisivo o conteúdo épico ou, dito de outro modo, a instância da prosa, que força o gênero dramático a recuar de seus pontos de sustentação basilares desde a antiguidade, que são a ação, o diálogo e a construção de um sentido intersubjetivo compartilhado. É como se o teatro não coubesse mais nos limites que lhe foram conferidos desde a *Poética* de Aristóteles, isto é, no espaço de jogo entre a mimese e a catarse.

Rompendo com uma poética da tragédia e pensando nos termos de uma filosofia do trágico, Szondi orienta-se ainda segundo a estética de Hegel quando privilegia o *conteúdo* diante da forma. Sabemos que a estética de Hegel é sobretudo uma estética do conteúdo e que, no fundo, o problema da relação entre conteúdo e forma somente surge quando se privilegia a instância do conteúdo. Nas estéticas que punham em primeiro lugar o princípio da forma, por exemplo, no âmbito do pensamento alemão da época, desde Baumgarten, Kant chegando até Schiller, esse problema não tinha como surgir: a forma resolvia de antemão a particularidade do conteúdo. Aliás, a temática do particular, de um universal particular, é o que justamente marca a instância do conteúdo e desencadeia o movimento dialético baseado nas transformações históricas da arte, que levam a uma problematização permanente da forma. Não significa que a forma se torna relativa. Pelo contrário, a forma se torna de fato e pela primeira vez uma questão efetiva de pensamento, a ser constantemente revista e observada com intensidade.

No entanto, a filiação de Szondi ao modo como Hegel lida com o problema da relação entre forma e conteúdo não deixa de ser isenta de críticas, se lembrarmos, por exemplo, das objeções que Adorno fez a isso, em sua *Teoria estética*. Para Adorno, Hegel e Kant tomam a forma como sendo conteúdo, ou seja, deixam a desejar no que se refere a uma transformação da própria forma. Hegel veria uma passagem tranquila do conteúdo social para o domínio da prosa da arte, quando essa “passagem”, lida a partir do conceito de ideologia, tornar-se-ia sobretudo problemática a partir do século XIX. “Hegel e Kant foram os últimos que, dito de modo brusco, puderam escrever grandes estéticas sem compreender algo acerca de arte. Isso foi possível porque a arte, por seu lado, se orientava pelas normas abrangentes que não eram questionadas pela obra de arte individual e sim eram diluídas em sua problemática imanente”

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,  
vol.3, n.2, p. 136-144  
jul-dez, 2017

(ADORNO, 1973, p. 495). Certamente pode-se questionar o pensamento que lida com o esquema forma e conteúdo a partir da situação da arte no século XIX, já que a relação entre arte e cultura ingressou a partir de então numa tensão cada vez maior. Por outro lado, igualmente pode-se questionar o pressuposto adorniano de que toda obra de arte autêntica já é por si mesma um questionamento das chamadas “normas abrangentes” e que, portanto, as obras de arte estariam sempre em descompasso com o mundo social dominante. Assumir essa tese significa excluir uma grande parte da produção artística e literária dos séculos XIX e XX.

Poder-se-ia lembrar aqui também das objeções que Heidegger faz ao par matéria e forma, no ensaio *A origem da obra de arte*, cuja origem adviria de uma ausência de questionamento da “coisidade da coisa”. Por trás do questionamento da coisa reside a concepção de coisa como instrumento, de modo que o par matéria e forma depende de uma certa noção de serventia, isto é, de uma certa técnica aplicada pelo homem à coisa, mas que seria estranha a ela mesma em seu desenvolvimento ontológico. “A distinção entre matéria e forma, em suas mais diferentes combinações, é o *esquema conceitual puro e simples de toda teoria da arte e estética*. Mas, esse fato incontestável não comprova nem que a distinção entre matéria e forma seja suficientemente fundamentada nem que pertence originariamente ao âmbito da arte e da obra de arte” (HEIDEGGER, 2003, p. 12).

Ou seja, tanto Adorno quanto Heidegger questionam a legitimidade do pensamento que opera ainda com o par “forma e conteúdo”. Ambos podem ser mobilizados como contraponto crítico ao percurso indicado por Szondi, uma vez que se poderia supor algo de irreduzível no drama moderno e que se subtrai ao desenvolvimento dialético de forma e conteúdo.

Voltando ao problema central de Szondi, coloca-se, porém, a pergunta: de onde provém essa necessidade de emergência do épico na época moderna? Talvez possamos discutir esse ponto retomando o tema da posição da prosa na época da filosofia e da poesia alemãs clássicas, em particular desde a filosofia kantiana e segundo o centro do romantismo e idealismo, refletidos no classicismo de Weimar. Para tanto, parece-me instrutivo remeter ao romance de Goethe, intitulado *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, escrito entre 1794 e 1797, em particular ao modo como é encaminhado o tema do teatro.

No capítulo 7 do livro V de *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* o grupo de teatro ocupado com a discussão do Hamlet de Shakespeare e de sua encenação se depara diante da seguinte questão: o que deve ser privilegiado, o drama ou o romance? A partir disso, discutem algumas características do drama e do romance que parecem, por assim dizer, anteciper o que ocorrerá com o drama posterior, objeto de análise de Szondi, principalmente quando se diz que “não seria impossível escrever um drama em forma epistolar” (GOETHE, 2006, p.

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,  
vol.3, n.2, p. 136-144  
jul-dez, 2017

300). Elementos épicos, tais como o da passividade do herói, da ausência de destino, da evolução lenta, do jogo do acaso são confrontados com os elementos essencialmente dramáticos, tais como o predomínio da ação, a pressa e a aceleração, o destino e a eficácia do agir (cf. GOETHE, 2006, p. 300-01). Essa comparação entre o drama e o romance indica um pensamento que toma os dois gêneros como passíveis de flexibilização de seus princípios, de modo que permitem perceber o processo de como no drama do fim do século XIX pôde justamente ocorrer a emergência do épico. A leitura feita do Hamlet nesse romance como sendo uma peça que extrapola os limites do teatro prenuncia o que virá depois.

Ou seja, a impressão que se tem diante da leitura de Szondi é que ele, como grande conhecedor da estética alemã clássica, toma emprestado o esquema discutido por Goethe e Schiller, que possui algo de programático e visionário, e o mobiliza para compreender o teatro posterior. E aqui seria preciso ainda explorar o anexo *Sobre Poesia épica e dramática* da *Correspondência* de Goethe e Schiller, onde se coloca o mesmo problema. É como se Szondi tomasse esses apontamentos breves de Goethe e Schiller como uma espécie de prognóstico da própria tendência do teatro ao longo do século XIX: como se o teatro do futuro, a partir da essência da modernidade, tivesse de se deparar inevitavelmente com essa dimensão épica. No fundo, o problema parece ser esse: como é possível fazer teatro na época do paradigma do romance?

Com efeito, cabe lembrar que o problema em si não é lateral ou secundário na estruturação do romance de Goethe. Uma das teses mais fortes desse romance consiste em indicar como o paradigma humano se desloca do campo do teatro como instituição essencialmente representativa (no século XVIII) para o campo do romance como o paradigma de exposição do homem pós Revolução Francesa (século XIX). Um certo ideal, relacionado ao século XVIII, de que o gênero humano pode encontrar o seu sentido e destino no teatro, sendo a noção de representação o signo pelo qual o homem se reconhece enquanto tal, deixa de ter validade com o espírito de crítica radicalizado por Kant e as implicações sociais e culturais da Revolução Francesa. No romance de Goethe essa situação é pela primeira e talvez única vez enfrentado de frente: o ser humano passa a ser visto não mais como um ideal abstrato, um certo tipo universal, e sim encontra-se entregue a si mesmo no horizonte de uma tarefa de formação. Não há mais “representação” possível ou a possibilidade de o homem elaborar, pela via teatral, uma imagem representativa de si mesmo. Por isso, temos no romance de Goethe a passagem do teatro para a vida, o conflito da poesia do coração com a prosa do mundo (como interpreta Hegel). Goethe equilibra muito habilmente o teatro e a vida, de modo que nenhuma das duas instâncias prevalece sobre a outra, embora cada uma reivindique o seu direito.

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,  
vol.3, n.2, p. 136-144  
jul-dez, 2017

Esse é justamente o desafio colocado para o ser humano a partir da crítica kantiana e da Revolução Francesa: é preciso procurar a felicidade, a amizade, a dimensão íntima e afetiva, a realização individual (teatro), mas, ao mesmo tempo, não é possível deixar de lado o princípio da realidade (vida), a organização social com as suas exigências e compromissos (ditames do capitalismo). Na concepção de Goethe, esse será o dilema que acompanhará o ser humano e que estará no cerne do “novo” gênero, o romance, que terá que operar um delicado equilíbrio recíproco. Segundo a forma do romance (teorizada de modo magistral posteriormente por Lukács), a diversidade humana e sua contingência não cabem mais no palco, pelo menos não mais num palco equilibrado pelas categorias aristotélicas de mimese e catarse. A concisão representativa deve dar lugar ao amplo terreno do romance.

Ora, esse parece-me ser um dos motivos de surgimento da questão do épico nos principais dramaturgos do fim do século XIX, analisados por Szondi. Pergunta-se, porém, à guisa de conclusão: por que Szondi emprega preferencialmente o termo “épico” e não os termos “romance” ou “prosa”? Há diferença em dizer que o teatro do fim do século XIX se encaminha gradualmente para a dimensão épica ou que se encaminha cada vez mais para a “prosa” ou para o “narrativo” (enquanto procedimento típico do romance)? Parece-me que a primeira opção abriga um certo desejo de retorno à origem, uma certa nostalgia, a qual, porém, está irremediavelmente deslocada na época moderna e, principalmente, é impossível no quadro do drama. Talvez o caminho passasse antes pelo exame da teoria do romance e seus impasses...

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,  
vol.3, n.2, p. 136-144  
jul-dez, 2017

## BIBLIOGRAFIA

ADORNO, T. *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1975

GOETHE, J. W. Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister, trad. de Nicolino Simone Neto, São Paulo, Editora 34, 2006

HEGEL, G. W. Enciclopédia das ciências filosóficas, vol. I – A ciência da lógica, trad. de Paulo Meneses, São Paulo. Loyola, 1995

\_\_\_\_\_. *Cursos de estética*, vo. I, trad. de Marco Aurélio Werle, São Paulo, Edusp, 1999

\_\_\_\_\_. *Ciência da lógica (excertos)*, trad. de Marco Aurélio Werle, São Paulo, Barcarolla, 2011

HEIDEGGER, M. “Der Ursprung des Kunstwerkes”, In: *Holzwege*, Frankfurt am Main, Klostermann, 2003 (8 edição)

LUKÁCS, G. *Die Theorie des Romans*, München, DTV, 1994

SZONDI, P. *Theorie des modernen Dramas (1880-1950)*, In: *Schriften I*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1978

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,  
vol.3, n.2, p. 136-144  
jul-dez, 2017