

**SEMELHANÇAS ENTRE O  
MÉTODO DE ANTONIO  
CANDIDO E A FORMULAÇÃO  
DA TEORIA DO DRAMA  
MODERNO DE PETER SZONDI**

TSCHERNE, Milca<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> *Doutoranda em Estudos Literários/ Teorias e Crítica do Drama, UNESP – Araraquara. Membro pesquisador do Grupo de Pesquisas em Dramaturgia da UNESP de Araraquara e do grupo de pesquisa em Poéticas Oitocentistas da USP (Cf. Diretório de Grupos de Pesquisa do CNPq)*

**RESUMO:** Breve reflexão sobre a contribuição que a crítica consistente pode dar à teoria literária e, para isso, o trabalho se construirá sobre as bases críticas de Antonio Candido e sobre as bases teóricas do húngaro Peter Szondi, num contexto de produção comum: a segunda metade do século XX.

**PALAVRAS-CHAVE:** Crítica Literária, Teoria Literária, Drama Moderno.

**ABSTRACT:** Concise reflection about the contribution that consistent critical can give to literary theory and, for this, the study will construct on the critical bases of Antonio Candido and on the theoretical bases of the Hungarian Peter Szondi, in a context of common production: the second half of century XX.

**KEYWORDS:** Criticism Literary, Literary Theory, Modern Drama.

## INTRODUÇÃO

Sabemos que a história literária é construída por uma soma de obras que a delinea de tal forma que não podemos deixar de ver a própria história do homem e da civilização, cronologicamente, nela retratada. Sabemos também que os domínios da crítica literária são outros e mais variáveis: ao lançar métodos e fundamentos para destacar do fenômeno literário alguma hipótese de leitura que contemple e torne inelutável a perspectiva por ela privilegiada, a crítica literária ao mesmo tempo em que enriquece as possibilidades de abordagem do texto literário, pode igualmente enrijecê-lo quando confundida com outro domínio, que é o da teoria literária.

Não obstante aos riscos do exercício, da disciplina ou ainda da ciência da crítica, o trabalho de Antonio Candido, um dos maiores pensadores do fenômeno literário nacional, destaca-se por valorizar as três dimensões que entornam uma obra literária: a do artista, a da obra e a do público, o que constitui uma identidade ao seu método crítico-dialético.

Uma crítica que se preocupa em considerar esses três aspectos será, fatalmente, composta por uma investigação da relação entre a literatura e a sociedade. Ao contrário do que se poderia concluir dos resultados dessa abordagem, a pesquisa sociológica de Antonio Candido acaba por extrapolar os limites da crítica e muito se aproximar de uma reflexão fornecedora

de subsídios importantes que compõe com a teoria literária, comprovando que traçar um percurso histórico-social revela os traços essenciais que fundamentam as teorias estéticas.

De forma específica, ou melhor, naquilo que interessa a este trabalho, a reflexão crítica de Antonio Candido subsidiará uma tese na qual o teórico húngaro Peter Szondi se fundamenta: a do conteúdo como o grande precipitador da forma e não o seu contrário. Em sua *Teoria do drama moderno*, Peter Szondi estuda em doze dramaturgos europeus a mudança formal ocorrida no drama moderno e aponta como causa uma alteração que se operou na relação intersubjetiva do homem no final do século XIX. Aquilo que poderia não passar de uma análise sociológica sobre a criação de uma nova forma dramática assumiu traços, consistentemente, teóricos para descrever, analisar e concluir a causa da mudança estilística no teatro europeu que veio a nos influenciar sobremaneira no século XX.

A dialética do local e do universal - privilegiada por Antonio Candido em vários aspectos: dentre eles para problematizar o conflito sobre o processo de afirmação da literatura nacional em um país colonizado como foi o Brasil, na contraposição das noções e dos desejos de autonomia literária meio a uma tradição européia que representava quase todo o paradigma para se fazer literatura; entre a forma, entendida como a representante do geral, e o conteúdo, como a do o particular; ou ainda, a relação entre a teoria, a história e a crítica num país que, a todo instante, precisa voltar-se para fora de si mesmo para se reconhecer - permeia toda a reflexão de Antonio Candido.

Não teria outro método, senão o dialético, para estudar a literatura brasileira, para entender sua evolução formal em busca de uma estética nacional. O movimento constante que Antonio Candido traça ora do geral para o particular, ora do particular para o geral propicia o encontro com o necessário da literatura brasileira: sua identidade.

Sob o limiar da escrita tem vivido, desde o século XVI, uma cultura que se gestou em meio a um povo pobre e dominado. Em um espaço de raças cruzadas e populações de diversas origens a sua linguagem acabou ficando também mestiça, a tal ponto que hoje beira o anacronismo falar de cultura indígena ou mesmo de cultura rústica em estado puro. (BOSI, 1992, p. 46)

Em todo o desenvolvimento do método crítico de Antonio Candido e em todas as suas análises podemos encontrar essa dialética que trabalha com a hibridez das raças, das influências, com a depuração em nova forma advinda da experiência estética e concreta que se revelou por meio das obras nacionais e do tempo dos nossos literatos de maneira tão persistente que, para quem conhece os estudos de Peter Szondi sobre o teatro, parece gritante e necessária estabelecer uma aproximação entre esses dois pensamentos que conseguiram, de fato, avançar, com muita coragem dada a ênfase histórico-social e não somente estética, nos estudos e nas contribuições, não só críticas, mas teóricas para a literatura no século XX.

Ambos, em nenhum momento, tornaram-se reféns da história ou fizeram da obra de arte literária mera plataforma para sustentar constatações políticas de nenhuma tendência, mas suprimiram a cultura brasileira, no caso de Antonio Candido, e européia, no de Szondi, de elementos que escapam à percepção, também do movimento estético, quando se analisa a obra subtraindo as várias dimensões que estão entorno do fenômeno artístico, fazendo-nos ver que a arte absorve as dicotomias e as dialéticas que estão à sua volta, mimetizando-as em formas, em estilos e em conteúdos que escapam à mera referencialidade.

Um determinado momento histórico-social jamais é homogêneo; ao contrário é rico em contradições. Ele adquire "personalidade", torna-se um "momento" do desenvolvimento, graças ao fato de que uma certa atividade fundamental da vida nele predomina sobre as outras, representando uma "ponta" histórica. Mas isto pressupõe uma hierarquia, um contraste, uma luta. Deveria representar o momento em questão quem representasse esta atividade predominante, esta "ponta" histórica; mas de que modo julgar os que representam as outras atividades, os outros elementos? Porventura também não são estes "representativos"? E não é representativo do "momento" também os que expressam seus elementos "reacionários" e anacrônicos? Ou será que deve ser considerado representativo quem exprimir todas as forças e elementos em contradição e em luta, isto é, quem apresentar as contradições da totalidade histórico-social? (GRAMSCI, 1987, p. 5)

É a personalidade de que Gramsci trata que Antonio Candido e Peter Szondi captam do momento histórico e isso

não pode, de forma alguma, ser considerado uma maneira simplificada de se estudar o fenômeno literário, pelo contrário, deveria ser o fundamento para todo estudo artístico agregar o geral, uma vez que a subjetividade da obra literária, do poeta e do leitor precisam ser reguladas, por serem mediadas pela linguagem que a tudo representa e referencia, a fim de oferecer condições ideais de legibilidade à literatura que, segundo Antonio Candido, é

essencialmente uma reorganização do mundo em termos de arte; a tarefa do escritor de ficção é construir um sistema arbitrário de objetos, atos, ocorrências, sentimentos, representados ficcionalmente conforme um princípio de organização à situação literária dada, que mantém a estrutura da obra. (MELLO e SOUZA, 2000, p. 162)

### PETER SZONDI: UMA TEORIA PARA O DRAMA MODERNO DO EXTERNO PARA O INTERNO

Muito já se discutiu sobre a leitura à qual a *Poética* de Aristóteles foi submetida, sobretudo à dos classicistas franceses, e sobre as traduções que a obra recebeu ao longo desses séculos. No entanto, independentemente desses revezes aos quais toda obra antiga e fundamental se expõe, há algo de constante no entendimento e na produção da literatura dramática que a organização teórica aristotélica manteve até o teatro moderno: a não-absorção do épico.

O teatro, considerado moderno a partir da Renascença, ou seja, do século XVI, aboliu neste período o prólogo, o epílogo e o coro. No entanto, mesmo sofrendo uma reformulação e que lhe rendeu uma nova conformação na qual a ênfase sobreveio sobre o diálogo e a ação, as suas bases continuaram as mesmas postuladas, primeiramente por Aristóteles e, posteriormente, reinterpretadas e observadas pelo teatro ocidental a partir da Era Moderna.

A noção que a regra das três unidades - tão bem difundida e organizada, e que, no entanto, não aparece de maneira tão delimitada e explícita na *Poética* - serviu para fundamentar a prática da composição teatral e para definir o conceito de dramático, de fato, contribuiu para além de conservar certa

forma de conceber a noção daquilo que seria uma obra genuinamente dramática, que perdurou até o século XIX, definir o que seria o teatro aristotélico.

Na *Poética*, há uma clara preocupação com a pureza dos gêneros e uma busca por classificá-los conforme traços primordiais e definidores que cada um apresentaria. Em inúmeras passagens, o leitor pode perceber que os limites que cada gênero estabelecia com o outro era entendido como uma zona de risco que não deveria ser explorada e que poderia resultar num erro de composição. O risco de o épico, por exemplo, invadir o dramático era algo contra o qual o poeta antigo lutava para compor suas tragédias. Comumente, atribuía-se a causa da contaminação à má escolha do objeto a ser representado, muito associada também à extensão, à dilatação que a seleção da matéria exigia.

A poesia épica emparelha-se com a tragédia em serem ambas imitações metrificadas de seres superiores; a diferença está em que aquela se compõe num metro uniforme e é narrativa. Também na extensão; a tragédia, com efeito, empenha-se, quanto possível, em não passar duma revolução solar ou superá-la de pouco; a epopéia não tem duração delimitada e nisso difere. (ARISTÓTELES, 1997, p.24)

As regras das três unidades, dentro das quais a *Poética* foi engessada pela leitura humanista, a saber, a do tempo, a do espaço e a da ação apresentavam uma mesma finalidade: assegurar a necessária concentração que o drama deveria apresentar para que fosse considerado bom.

A busca pelo cumprimento dessas regras acabou por construir uma forma dramática, baseada em três pilares que, ao final do século XIX, ruíram.

Os três pilares nos quais a forma dramática se apoiava eram no fato (1), presente (2) e intersubjetivo (3), a fim de comporem a cena absoluta que deveria eliminar o acaso (só elementos motivados), eliminar da consciência do espectador o entorno espacial e os elementos temporais para que se criasse a cena verdadeiramente dramática, na qual somente o presente, o aqui e o agora, ao ser representado geraria a tensão dramática, absorveria e convidaria, por algumas horas, a platéia a presenciar aqueles fatos em pleno acontecimento.

De alguma maneira, esses pilares eram ressonâncias variadas dos princípios aristotélicos e só com a epicização do drama é que, de fato, a crise na qual a forma dramática se achava nos finais do século XIX encontrou uma solução.

O drama privilegiara, até então, o presente absoluto da representação da ação, e não de sua narração. Por não haver narrador e, sim, personagens representando, agindo, o tempo passado não fazia parte do universo dramático que se construía em presentes contínuos nos quais o último era sempre o mais importante. No entanto, quando Ibsen (1828-1906) e Tchécov (1860-1904), por exemplo, passaram a compor personagens que, desligadas do tempo presente, cediam lugar às suas interioridades, outros universos representados começam a surgir e a exigir o tempo passado, deixando o tempo presente de ter o domínio exclusivo.

O passado lembrado passou a repercutir por todo o drama em Ibsen. Em Tchécov, a vida ativa do presente cedeu lugar à vida onírica da lembrança e da utopia (Szondi, 46-53). O fato, nesses casos, deixou, evidentemente, de ser presente e externo e passou a ser, às vezes, como é o caso da dramaturgia de Strindberg (1849-1912), a própria transformação interna experimentada por uma personagem.

Os encontros e os diálogos entre as personagens como meras balizas, adornos do verdadeiro fato, constituiu, sem dúvida, também outra alteração importante na função exercida pelo diálogo no drama. Essa mudança desestruturou outro pilar, que é o da relação intersubjetiva, ou seja, a unidade de oposição que todo drama deveria apresentar e o desejo de superação, a fim de se criar o conflito dramático. O diálogo era o instrumento pelo qual as vontades conflitantes se revelavam, ou seja, um externalizador do fato dramático que, no século XIX, também tornou-se não só internalizado, mas, em alguns casos, acessório. Em Maeterlinck (1862-1949), por exemplo, desaparece a oposição entre personagens e, por extensão, a tensão, sem a qual a ação dramática, do ponto de vista tradicional, fica comprometida. Por isso, seu drama recebeu o nome de *drame statique*.

Em alguns casos, havia até a oposição, mas não a presença por superá-las, como é o caso de Zola, no plano do social e, ainda, o de Maeterlinck, no plano da metafísica. Ambos

recorreram a procedimentos de abstração e de intelectualização do fato, aniquilando a tensão. Maeterlinch ao eleger, por exemplo, a morte como rival de seus protagonistas não promovia uma oposição conflituosa e superável, mas abstraía as suas personagens em devaneios e reflexões que impediam o conflito e, portanto, a tensão.

O drama moderno, cujos elementos fundamentais são o diálogo e ação, ao deparar-se com o desafio da incomunicabilidade, tema caro ao teatro do século XX, ou da exploração da interioridade, descaracterizou a função tradicional que o diálogo exercia na ação dramática. Em algumas realizações dramáticas, o diálogo passou a ser um receptáculo de reflexões monológicas, isoladas, que representam pensamentos íntimos de personagens e não um diálogo orgânico, responsável por gerar e conduzir a ação.

Diante da mimetização de novos temas para os quais a forma dramática aristotélica não estava preparada, experimentou-se uma nova concepção do tempo, do espaço e da ação dramática, precipitando uma transformação formal gerada por um conteúdo.

[...] a contradição interna do drama moderno consiste em que a uma transformação dinâmica de sujeito e objeto na forma se contrapõe uma separação estática do conteúdo. Sem dúvida, os dramas em que se apresenta essa contradição devem já tê-la resolvido de uma maneira preliminar para que pudessem se originar. Eles a dissolvem e, ao mesmo tempo, a retêm, na medida em que a contraposição temática sujeito-objeto experimenta uma fundação no interior da forma dramática, mas uma fundação que é motivada, ou seja, é por sua vez temática. Essa oposição sujeito-objeto, situada ao mesmo tempo no plano da forma e no do conteúdo, é representada pelas situações épicas básicas (narrador épico – objeto) que, tematicamente enquadradas, aparecem como cenas dramáticas. (Szondi, 2001, p. 93-4)

A epicização, assumida como uma maneira de solucionar a crise da forma dramática em meio a todas essas sérias modificações formais, somou-se a muitas outras tentativas, mas foi a mais radical. Justamente porque o épico foi um elemento, cuja resistência revelou-se histórica, muito temido no passado e que poderia comprometer a forma dramática ou até mesmo extingui-la. Por isso, o drama não deveria cultivar as descontinuidades

temporais e espaciais, típicas do modo de tratar a matéria da épica, porque justamente essas descontinuidades pressuporiam um eu-épico, uma voz narrativa.

Da mesma forma que Antonio Candido constata no Romantismo brasileiro uma alteração fundamental e consciente realizada pelos escritores para solucionar o entrave de compor uma literatura sobre o passado brasileiro, “estabelecendo troncos a que se pudessem filiar e, com isto, parecer herdeiros de uma tradição respeitável, embora mais nova em relação à européia” (MELLO e SOUZA, 2000, p. 155), a história literária e algumas críticas, dentre elas a de Antonio Candido, juntas, constam quanto os dados externos em busca de soluções influenciam, e às vezes determinam, o fazer literário de uma época, propondo-lhe uma nova estética, como é o caso de Peter Szondi e do drama moderno, ou simplesmente promovendo alterações razoáveis que surgem, justamente, da inadequação entre o conteúdo renovado e as formas gastas.

## A TEORIA GERADA PELA CRÍTICA

Os rumos da crítica que parte das considerações sociológicas, das mudanças histórico-sociais apresentam uma complexidade que parece carecer de um tempo para alcançar a maturação e definir-se enquanto método capaz de produzir algumas categorias de análise. É extremamente difícil, por exemplo, ensinar alunos de graduação que entram pela primeira vez em contato com outras críticas a valorizar essa abordagem pela maneira como as de caráter mais formalistas e estruturalistas são apresentadas. Por temer uma análise que não atinja o principal alvo, o texto literário, o professor, em geral, começa a apresentar maneiras de abordar o texto que, aparentemente, seja mais profunda para um iniciante. É comum o desprestígio ao contexto da obra, por exemplo, e a tudo que lhe pareça exterior.

Isso afetou todas as condições de legibilidade que uma obra de arte exige por, justamente, estar entre o artista, ou seja, o tempo no qual foi criada, e o público, cuja opção de perspectiva, às vezes com pretensão de ir a fundo na obra de

arte, permanece na sua superfície por lhe faltar subsídios externos e anteriores a determinada criação literária.

Como se vê, não convém separar a repercussão da obra de sua feitura, pois, sociologicamente ao menos, ela só está acabada no momento em que repercute e atua, porque, sociologicamente, a arte é um sistema simbólico de comunicação inter-humana, e como tal interessa ao sociólogo. (MELLO e SOUZA, 2000, p. 20)

A produção de Antonio Candido torna-se primordial à compreensão da literatura brasileira justamente por localizar-se exterior e anteriormente àquilo que ela quer atingir, ao mesmo tempo em que esquadrinha de maneira dialeticamente focada sobre o objeto literário. A presença insistente da história literária em seus escritos, somada à crítica gera em alguns casos quase que espontaneamente noções teóricas já consolidadas, mas mais do que isso gera certamente outras ainda não identificadas.

A teoria proposta por Szondi é extremamente sintética, elíptica em muitos momentos, obscura em outros. Para compreendê-lo é fundamental, além de, evidentemente, ler toda a sua produção sobre o drama, predispor-se a preencher uma escritura - não um raciocínio - que é lacunar. Antonio Candido, surpreendentemente, preencheu importantes vazios na leitura de Szondi. Surpreendentemente por ser um estudioso da literatura brasileira e estar espacialmente muito distante do universo de produção e do pensamento germânicos. No entanto, suas reflexões endossam de uma forma extremamente distensa nos seus numerosos escritos a tese de que a forma renova-se pelo conteúdo.

Os muitos autores estudados cuidadosamente por Antonio Candido desde Santa Rita Durão, por exemplo, a Guimarães Rosa e a grande variedade de obras literárias por ele contempladas em suas mais diversas épocas de nossa produção literária indicam que por uma exigência do conteúdo a forma foi se aclimatando e se renovando em nosso país. Graças às suas comparações com o exterior, com a formação européia que temos como herança, com os desejos manifestados de autonomia em relação a ela, muito bem trabalhadas por Antonio Candido e pelas realidades específicas da estrutura, das convenções e estereótipos da cultura brasileira foi-

nos possível clarear afirmações sumárias de Peter Szondi sobre a precedência do conteúdo sobre a forma.

Para finalizar, quando Antonio Candido aponta que os românticos brasileiros, desejosos de mostrarem-se diferentes de Portugal, formulam uma hipótese de trabalho e transformam-na em dogma, uma alteração substancial ocorre no terreno da criação e da crítica literária no país: a possibilidade de a crítica e a criação estabelecerem uma teoria e uma prática para o nosso Romantismo (MELLO e SOUZA, 2000, 154), ele nos dá a perfeita dimensão de quanto ambas, a teoria e crítica literária não imanente, dentre elas a sociológica, estão implicadas e podem alimentarem-se, cada qual com o seu método, mutuamente.

## REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. *Poética*. In: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A Poética Clássica*. Trad. Jaime Bruna. 7 ed. São Paulo: Cultrix, 1997.
- BOSI, A. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1922.
- COMPAGNON, A. *O demônio da teoria: Literatura e senso comum*. Trad. CLEONICE Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1999.
- MELLO E SOUZA, A. C. *Literatura e sociedade*. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.
- GRAMSCI, A. *Literatura e vida nacional*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.
- SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno [1880 – 1950]*. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.