

## A ROMANCIZAÇÃO DO DRAMA E SUAS IMPLICAÇÕES NA ESCRITA DRAMÁTICA MODERNA

Newton de Castro Pontes (Mestre em Literatura e Interculturalidade, UEPB;  
Doutorando em Teoria da Literatura, UFPE).

[newtondecastrop@hotmail.com](mailto:newtondecastrop@hotmail.com)

**RESUMO:** Este breve estudo utiliza o conceito de “romancização”, formulado por Mikhail Bakhtin ao tratar das particularidades estruturais da forma romanesca, a fim de compreender as mudanças estruturais introduzidas à forma dramática após a consolidação do romance como forma literária. Buscamos fazer breve análise do modo como os princípios enunciados por Aristóteles foram retomados e reinterpretados pelos teóricos do teatro neoclassicista francês e, posteriormente, pelos teatrólogos do drama burguês, e a implicação que as mudanças trazidas por essas escritas teatrais tiveram na formação do drama moderno e sua configuração como “teatro rapsódico” (segundo terminologia de Jean-Pierre Sarrazac).

**Palavras-chave:** romancização, drama, teoria dos gêneros.

Anatol Rosenfeld, em **O teatro épico** (2006), observa que os termos épico, lírico e dramático podem ser usados tanto para descrever estruturas literárias quanto as determinadas características estilísticas referentes a estes gêneros. Para o autor, tais termos são empregados em duas acepções diversas: uma *substantiva* e outra *adjetiva*. A primeira acepção visa categorizar as obras literárias, facilitando seu estudo: como observa Rosenfeld, seria difícil não perceber traços distintivos entre uma obra como

**Macbeth**, de Shakespeare, e um soneto de Petrarca ou um romance de Machado de Assis. Dessa forma, ao utilizar os termos épico, lírico e dramático como substantivos (portanto, estamos nos referindo “à Épica, à Lírica e à Dramática”), aplicando-os à literatura, o crítico visa uma forma simplificada de sistematizar alguns conjuntos de obras que compartilham determinadas características centrais, facilitando seu estudo. As raízes deste tipo de divisão encontram-se já na **República** de Platão (s/d, p. 104), quando o autor divide o que seriam os gêneros “miméticos”, os que são “simples relato do poeta” e os “mistos” (correspondendo os três respectivamente, e apenas de modo aproximado, à tragédia, ao gênero lírico e às epopeias). A mesma divisão permanece de modo semelhante na **Poética** de Aristóteles:

Uma terceira diferença nessas artes reside em como representam cada um desses objetos [*modo* ou *maneira*]. Com efeito, podem-se às vezes representar pelos mesmos meios os mesmos objetos, seja narrando, quer pela boca duma personagem, como fez Homero, quer na primeira pessoa, sem mudá-la, seja deixando as personagens imitadas tudo fazer, agindo. (ARISTÓTELES, 2005, p. 21)

Ou seja, se epopeia e tragédia “imitam” os mesmos objetos (homens superiores), elas se distinguem pelo *modo*, uma narrando e outra representando ações mediante atores/personagens. A diferença entre estes gêneros está, portanto, no *modo* através do qual será concretizada a “imitação”. Assim, Rosenfeld sintetizará uma classificação da maneira a seguir:

Pertencerá à Lírica todo poema de extensão menor, na medida em que nele não se cristalizarem personagens nítidos e em que, ao contrário, uma voz central – quase sempre um “Eu” – nele exprimir seu próprio estado de alma. Fará parte da Épica

toda obra – poema ou não – de extensão maior, em que um narrador apresentar personagens envolvidos em situações e eventos. Pertencerá à Dramática toda obra dialogada em que atuarem os próprios personagens sem serem, em geral, apresentados por um narrador. (ROSENFELD, 2006, p. 17)

Naturalmente, Rosenfeld está lidando com categorias abstratas, com arquigêneros. Tais formas “puras” não existem concretamente: o autor cita diversas “exceções” (as baladas, muitas vezes dialogadas ou de cunho narrativo, certos contos inteiramente dialogados e obras dramáticas em que vemos um único personagem manifestar-se, através de um monólogo extenso) que confirmam a artificialidade da classificação dos gêneros, o que no entanto não diminui a necessidade de sua existência: uma vez que as classificações servem “para organizar, em linhas gerais, a multiplicidade dos fenômenos literários e comparar obras dentro de um contexto de tradição e renovação” (ROSENFELD, 2006, p. 17).

Sendo, portanto, muitas vezes insuficiente a classificação substantiva dos gêneros, Rosenfeld reconhece a importância de se considerar os termos épico, lírico e dramático de acordo com sua segunda acepção, *adjetiva*: se no primeiro caso tratamos do *modo* através do qual será representada a fábula, agora estamos considerando *traços estilísticos* referentes a cada um dos gêneros.

Cada gênero pressupõe uma série de aspectos formais além do próprio modo da representação. Naturalmente, há uma aproximação entre o gênero e os traços estilísticos: assim, uma obra que se enquadra na categoria épica possuirá, acima de tudo, características épicas. Mas não somente: uma poesia lírica, por exemplo, pode eventualmente conter um ou outro personagem – uma característica do drama ou da épica. Anatol Rosenfeld observa que a Lírica, configurada como um gênero em que um “Eu” exprime seu estado de alma, é marcada pela intensidade expressiva, concentração

e caráter imediato do poema, além do uso do ritmo e da musicalidade das palavras e versos; também pela não configuração nítida nem do personagem central (o “eu-lírico”) nem de quaisquer outros, além do uso constante do tempo presente (que visa à criação de um “momento eterno” na poesia, também anulando o distanciamento espaço-temporal que encontraríamos em uma narrativa que se refira ao pretérito).

Enfim, é um gênero essencialmente marcado pela subjetivação. A Épica, ao contrário, traz-nos um mundo objetivo que, como tal, está emancipado da subjetividade do narrador: se temos a expressão de um estado de alma, este não é o do narrador, mas dos seres que participam da narrativa. Temos, portanto, um desdobramento entre sujeito (narrador) e objeto (mundo narrado), e como o primeiro narra uma história que já se passou no segundo (o que nos traz, portanto, a prevalência do tempo pretérito), aquele possui um horizonte mais vasto que este: o narrador já conhece, desde o princípio da narrativa, o destino de seus personagens. Além disso, o narrador está distanciado dos acontecimentos: mesmo quando se trata de uma história da qual participou ativamente (sendo personagem dela), encontra-se em outro lugar temporal.

Na Dramática, temos a configuração de um mundo inteiramente objetivo, sem intervenção de uma voz narrativa. Como consequência, o drama deve ter um rigoroso encadeamento causal (afinal, não há uma voz narrativa que ligue os acontecimentos). Cessa a diferença de horizontes da Épica: o futuro é desconhecido, brotando do desenvolvimento das ações representadas. Também não se pode retornar ao passado: a digressão através de um pleno retrocesso cênico ao passado é impossível, pois evidenciaria a manifestação de um narrador manipulando a estória; o drama deve comportar-se como o tempo empírico. O tempo da ação é presente: sempre que é representada, a ação se desenrola agora, e não no passado (como na epopeia). Com o

desaparecimento do autor, a fábula é desenvolvida através do diálogo entre as personagens: como descreve Rosenfeld (2006, p. 34), “O que se chama, em sentido estilístico, de ‘dramático’, refere-se particularmente ao entrelaço de vontades e à tensão criada por um diálogo através do qual se externam concepções e objetivos contrários produzindo o conflito”.

Descrevemos, em linhas gerais, alguns dos traços estilísticos pertencentes a cada gênero. Entretanto, nossa descrição refere-se a “gêneros puros”, ideais, que não existem na realidade: afinal, segundo Rosenfeld (2006, p. 16), “A pureza em matéria de literatura não é necessariamente um valor positivo. Ademais, não existe pureza de gêneros em sentido absoluto”. Na tragédia, por exemplo, a existência do *coro* denunciava uma intervenção narrativa no drama – a função deste era um misto de lírica e épica, uma vez que narrava acontecimentos que se passavam fora da cena e exprimia estados de alma, fazendo julgamentos subjetivos das ações das personagens. Neste caso, a intervenção de traços estilísticos provenientes de outros gêneros literários não compromete a estrutura fundamental da tragédia: ela ainda permanece como forma dramática. O que nos interessa mais de perto, entretanto, é quando, como observa Rosenfeld:

Uma peça, como tal pertencente à Dramática, pode ter traços épicos tão salientes que a sua própria estrutura de drama é atingida, a ponto de a Dramática quase se confundir com a Épica. Mas, ainda assim, tal peça pode ter grande eficácia teatral. Exemplos disso são o teatro medieval, oriental, o teatro de Claudel, Wilder ou Brecht. [...] É evidente que na constituição mais ou menos épica ou mais ou menos pura da Dramática influem peculiaridade do autor e da sua visão de mundo, a sua filiação a correntes históricas, tais como o classicismo ou romantismo, bem como a temática e o estilo geral da época ou do país. (ROSENFELD, 2006, p. 22)

Embora a tragédia e a epopeia gregas não fossem gêneros “puros”, sua estrutura não era comprometida pela interferência de traços estilísticos provenientes de outras formas literárias – especialmente pelo fato de suas configurações formais coincidirem perfeitamente com o desenvolvimento filosófico-cultural da sociedade a que estavam identificadas; de suas éticas serem um *a priori* formal. Quando cessa essa coincidência e os gêneros, agora interpretados apenas como estilos, não mais coincidem perfeitamente com a sociedade em que são produzidos, estes mesmos gêneros entram em crise – temos, nesse processo, por exemplo, a ascensão do romance, forma literária muito mais adequada para lidar com o crescente processo de abertura linguística e cultural europeia, com suas novas correntes filosóficas e com a sua forma crítica de lidar com o próprio percurso histórico. Se alguns gêneros deixam de existir em seus meios e com seus objetos de representação originais (no caso da epopeia grega, em especial), outros tentam adaptar-se a partir de processos de hibridação com a forma romanesca, gerando novas formas literárias que, guiadas por um forte grau de experimentação, não mais compartilham de cânones que as caracterizem. Introduz-se, assim, o fenômeno a que Mikhail Bakhtin chamaria de *romancização*.

Para Bakhtin, o romance nasce da Era Moderna, e está profundamente identificado a ela e ao seu dinamismo – o domínio da forma romanesca é o presente inacabado, a visão *crítica* da História. O seu caráter evolutivo é o que melhor exprime o presente em transformação; tal aspecto o levou a alcançar a supremacia entre as formas literárias, a granjear a função de orientador do desenvolvimento da literatura. E quando os outros gêneros são por ele estilizados, parodiados e ressemantizados (enfim, “romancizados”),

[...] se tornam mais livres e mais soltos, sua linguagem se renova por conta do plurilingüismo extraliterário e por conta dos estratos ‘romanescos’ da língua literária: eles dialogizam-se e, ainda mais, são largamente penetrados pelo riso, pela ironia, pelo humor, pelos elementos de autoparodização; finalmente – e isto é o mais importante –, o romance introduz uma problemática, um inacabamento semântico específico e o contato vivo com o inacabado, com a sua época que está se fazendo (o presente ainda não acabado). (BAKHTIN, 1998, p. 400)

O fenômeno da romancização está entrelaçado à ação das transformações sofridas no campo da realidade, que passam, desse modo, a determinar o desenvolvimento das formas literárias. Assim, a romancização não diz respeito a uma imposição de um cânone romanescos aos outros gêneros – uma vez que, por seu caráter inacabado, o próprio romance carece de um cânone que o sintetize e o fixe como gênero –; ao contrário, esforça-se por libertar esses gêneros de seus convencionalismos, da rigidez de sua linguagem e seu campo de representações; introduz um contato vivo e direto com a época em que estão sendo produzidos, levando até eles um espírito crítico (e autocrítico) ausente no mundo da totalidade épica.

Vejamos o que se dá no âmbito da forma dramática. Começemos pela tragédia grega: Raymond Williams, no estudo intitulado “Formas”, destaca, entre as condições sociais da prática do teatro ático, “a localização de representações teatrais competitivas dentro de uma festa religiosa” (WILLIAMS, 1992, p. 147). Nas modalidades pré-dramáticas iniciais (a partir das quais se desenvolveria a tragédia) vigorava um caráter profundamente coletivo, diretamente ligado à ocasião religiosa, o que se alterou justamente pelo advento da competição (que teve como efeito, nos primeiros dramaturgos, gerar uma maior ênfase sobre o caráter dramático que o puramente religioso das peças). Assim, uma forma inicial (o canto coral) sofreu uma interação com

novos elementos formais que incorporavam relações sociais diferentes. Como nota Williams:

O surgimento da personagem singular em relações deliberadas e evidentes com o coro era compatível com modalidades pré-dramáticas, como o sacerdote (inclusive o sacerdote representando deus) em relações formais com um conjunto de devotos. Contudo, tinha também elementos de compatibilidade com a forma dramática, à medida que essas relações se tornavam deliberadamente representadas. Mas foi com o surgimento da segunda personagem, que tornou possíveis relações mais ou menos independentes entre personagens distintos marcados, que se deu o movimento essencial em direção àquilo que hoje reconhecemos como teatro; obviamente o surgimento da terceira personagem levou isso mais longe. (WILLIAMS, 1992, p. 150)

Contudo, as inovações dentro dessa forma chegam a um limite: embora pareça consequência lógica um desenvolvimento da individualização das personagens e consequente desaparecimento do coro, tal não acontece, mantendo-se uma distinção entre um número limitado de personagens individuais e uma ênfase coletiva. Acontece que tal forma está profundamente identificada a uma “articulação culturalmente específica das relações dinâmicas entre o excepcional e o comum, o singular e o coletivo, e essa articulação cruza com outras formas de discurso e com a história prática de uma sociedade sob as pressões de uma transição da maior importância” (WILLIAMS, 1992, p. 151). Assim, o desenvolvimento da tragédia grega está circunscrito ao próprio desenvolvimento cultural de sua sociedade, que ainda impunha um caráter fortemente coletivo à representação (que, embora graças à competição tenha dado ênfase aos aspectos dramáticos, ainda é parte das festividades religiosas e cívicas, que a direcionam à manutenção de uma coletividade). Além disso, o desenvolvimento



filosófico ainda não amadurecera de modo a completar a passagem da imanência (da epopeia) à transcendência (da filosofia), de modo que ainda é impossível representar o homem na sua dimensão puramente individual, apartada do (ou mesmo oposta ao) mundo de valores que o circunda, o qual está representado no coletivo – apenas com a filosofia esses valores deixarão de pertencer exclusivamente à coletividade para pertencerem ao “mundo das ideias” platônico.

Só perceberemos uma alteração ulterior desta forma quando vem a ser retomada dentro de ordens sociais distintas. Temos, então, dois casos principais de “renascimento” da forma da tragédia, notadamente no que se refere à utilização dos recursos do meio verbal: o primeiro, a ópera italiana, a partir de cerca de 1600, que mantém o canto e o recitativo coral e solista; o segundo, que nos interessa mais de perto, é a tragédia neoclássica francesa do século XVII, que seleciona a fala formal, em diálogo, como meio central. O abandono do canto na tragédia neoclássica não é representativo apenas de uma escolha formal: com ele desaparece também o coro, o elemento sócio-formal com que se relacionava, implicando a substituição de um elemento coletivo da forma pelo predomínio das relações interpessoais que caracterizariam o teatro a partir de então, vindo surgir de um elemento formal – o diálogo falado – uma espécie de forma geral do drama. Em substituição ao coro, teremos o advento do príncipe e do criado confidente que, se mantém a dinâmica que havia entre o ator e o coro no teatro grego, por outro lado trazem elementos inteiramente novos: “a confissão de sentimentos privados (confidenciais), na relação problemática entre a realidade privada e possibilidade pública; e intriga consciente, no acentuado caráter político de uma sociedade cortesã e aristocrática” (WILLIAMS, 1992, p. 152). Assim, o que se inicia como especialização cultural (a separação entre canto e fala e o

desenvolvimento destes em formas artísticas distintas) desenvolve-se de modo a permitir a representação de um novo tipo de relação social no teatro (interpessoal, em detrimento da relação entre o singular e o coletivo).

Em **Introdução às grandes teorias do teatro**, Jean-Jacques Roubine nota que o teatro neoclássico francês é resultado de um crescente interesse, por parte dos intelectuais franceses do século XVII, nas leis da “perfeição estética” enunciadas por Aristóteles: “para a geração dos anos 1640, as ‘regras’ constituem um modo de conhecimento científico da arte teatral e uma tecnologia cuja eficácia as obras-primas antigas comprovaram” (ROUBINE, 2003, p. 26). O interesse está não em criar uma estética original (embora este tenha sido o resultado final), mas sim em analisar e pôr em prática a **Poética** de Aristóteles. Tenta-se reproduzir as formas da tragédia grega a partir das regras que a definiam (como a necessidade de verossimilhança e as chamadas unidades aristotélicas, largamente discutidas pelos neoclássicos e que detalharemos em capítulo posterior), ficando para trás o elemento social que estava plasmado através daquelas formas, o que possibilitou o avanço das inovações introduzidas ao gênero – que, se não foram em maior número, tal deveu-se ao próprio caráter de doutrina fechada sobre o qual estava fundado o aristotelismo, enquanto perspectiva normativa da forma. Como nota Roubine (2003, p. 58), “o fato de não ter suscitado nenhuma obra-prima duradoura, sequer uma peça na qual se possa encontrar outro interesse senão o documentário, diz bastante da esterilização progressiva de uma estética e do poder normativo sobre o qual ela se apoiava”. Influenciado pelo racionalismo filosófico, o teatro neoclássico francês estava fundado sobre o monopólio de uma casta de eruditos, que se imbuía do dever de julgar a produção teatral da época à luz da doutrina aristotélica, o que gerou um descompasso (a princípio remediado por algumas pequenas

inovações, mas logo incontornável) entre a forma dramática e o material social disponível aos dramaturgos, pois aquelas regras em que se baseava o teatro neoclássico pretendiam-se sempiternas (sendo a-históricas) e ignoravam a necessidade de modificações devido a mudanças nas práticas sociais, no gosto do público, no avanço da tecnologia cênica etc.

A crítica do modelo aristotélico é inaugurada, na tradição francesa, por Perrault que, em 1687, sugere que a criação artística, como a ciência, também está submetida à lei do progresso, e que os autores modernos realizaram suas obras tão bem quanto seus modelos. Posteriormente, no século XVIII, tal raciocínio culminará na exploração de dois caminhos diferentes no que diz respeito às transformações estéticas: o primeiro caminho, *relativista*, pretende não romper com o aristotelismo do século anterior, mas renová-lo de modo a corresponder às aspirações dos autores contemporâneos – essa será a posição, por exemplo, de Voltaire. O segundo caminho, *radical*, rompe com (ou reinterpreta) as “regras” e procura estabelecer as bases de uma nova estética (que viria a ser conhecida como o *drama burguês*).

Entre as regras que este segundo caminho busca reinterpretar está o conceito de *verossimilhança*. Fundamental no teatro neoclássico, o verossímil está baseado não em uma representação do *real*, o acontecido historicamente comprovável, mas em uma representação do *possível*, que *poderia* ter acontecido. Ao mesmo tempo, o modelo aristotélico põe a tragédia no terreno da idealização, preferindo uma representação da “bela natureza” (desde que não deixe de ser persuasiva) a uma representação realista. Afinal, a finalidade da obra de arte, para Aristóteles, está em provocar um prazer de natureza estética, que é consequência não do objeto representado, mas dos meios da representação: por isso os neoclássicos buscarão a representação de uma realidade

“depurada”, axiologicamente superior, o que deixará de fora, no teatro francês do século XVII, a quotidianidade e seus homens “inferiores” (que, segundo a **Poética**, deveria ser objeto de outra forma artística, a *comédia*). Para os comentadores do século XVIII, entretanto, é preferível a *veracidade* à *verossimilhança*; busca-se uma substituição da “bela natureza” neoclássica por uma “natureza verdadeira”, que corresponda à atualidade.

Outro aspecto da tragédia neoclássica revisado no século XVIII é a noção de *decoro*. Embora este não pertença à **Poética**, é indissociável da busca pela verossimilhança, e diz respeito às expectativas do público em relação às ações das personagens (lembramos que o verossímil caracteriza-se como persuasivo) e seu enquadramento num conjunto de valores que define a visão do público sobre certos aspectos da vida social. O decoro seria, assim, um sistema derivado não da economia interna da fábula, mas de uma vulgata da qual o espectador seria detentor. Podemos exemplificá-lo através da representação da realeza no teatro neoclássico francês: de um texto verossímil, esperava-se que as ações de personagens “superiores” estivessem em concordância com a imagem que o público fazia da realeza francesa (o estamento social “superior”). Assim, qualquer singularidade histórica estava eliminada: o decoro afirmava uma certa “natureza aristocrática” geral, que era aplicada tanto a personagens lendárias ou históricas quanto de diferentes espaços geográficos – de personagens tão distintas quanto Teseu, Nero ou uma majestade otomana esperava-se uma mesma postura, condizente com a da própria realeza francesa, postura que distinguiria essas personagens (hierarquicamente falando) do homem comum. O realismo do drama burguês, por outro lado, veio acompanhado de uma visão em profundidade histórica que negou tal tipo de essencialismo do teatro neoclássico. Além disso, a noção de

originalidade que acompanhou seu surgimento levou os autores a desafiarem as expectativas do público, criando representações audazes que zombavam do decoro.

Por fim, o drama burguês trazia ainda uma nova teoria da emoção teatral, baseada em duas categorias antitéticas complementares: a *proximidade* e o *afastamento*. Intimamente ligada à busca pela veracidade, a nova teoria afirma a necessidade de uma proximidade dos objetos e dos meios da representação em relação ao público (seu conhecimento, sua experiência, suas práticas, seus usos e costumes etc.), negando os convencionalismos do teatro neoclássico que, ao representar ordens sociais distantes do universo dos espectadores e utilizar como meios de representação não a linguagem vívida do cotidiano mas uma linguagem convencional, versificada, causaria um afastamento indesejável entre o público e o palco. Segundo Roubine (2003, p. 66),

A proximidade é no fundo a sensação de que o palco funciona como um espelho fiel da realidade mais familiar ao espectador. Assim, uma família burguesa dos anos 1760 pode ser considerada mais “próxima” do espectador que os Átridas. Do mesmo modo, a prosa entrecortada, suspensa, da conversa cotidiana é também mais “próxima” do que a tirada e o alexandrino...

A proximidade causa uma abertura, no drama, para a representação da diversidade: interessa aos autores esboçar um retrato realista de sua sociedade, o que lhes obriga a incluir representações do cotidiano em diferentes camadas sociais, além de atualizar essa representação: passa-se, assim, da estética da tragédia, que valorizava a distância temporal e axiológica dos homens representados, para uma nova estética que assegura a homologia dos tempos vivenciados pelo público e aqueles a serem representados. Aproximação também hierárquica: o drama passa a se concentrar na célula familiar burguesa, microcosmo mais familiar aos autores e ao público.

Naturalmente, tais fatores coincidem com a tomada de consciência da burguesia, que vê a ascendência do seu peso econômico e político diante de uma realeza em vias de decadência. O teatro, antes submetido ao monopólio dos “doutos”, agora se vê frequentado e discutido por uma burguesia que o tem como fermento de sua vida intelectual, e que deseja ver nele uma correspondência à sua ascensão. Os valores do herói trágico (sua ociosidade prestigiosa, virtude guerreira, delicadeza sentimental) não ecoam nesta nova configuração social.

Dessa maneira, para Roubine, a posição radical do século XVIII:

Define as bases de um teatro novo em ruptura com as “regras” ou que conserva delas apenas o que lhe convém. Será a dramaturgia elaborada por Diderot, Beaumarchais, Mercier etc., que rejeita a mitologia arcaizante, a “pompa” inerente ao gênero trágico, os diálogos versificados, a unidade de lugar etc. Propõe-se encenar personagens que pertencem à experiência cotidiana de cada espectador: burgueses, artesãos, homens do povo etc. E que falam a mesma linguagem que ele, que enfrentam problemas, angústias que lhe são familiares. Em suma, essa nova doutrina recusa radicalmente as “convenções” do aristotelismo em nome de um “realismo”. Condena a estética da *bela natureza* em nome da *natureza verdadeira*. Seu sonho consiste em suplantiar a tragédia pelo *drama burguês*. (ROUBINE, 2003, p. 59)

A passagem da tragédia (e da tragédia neoclássica) para o drama burguês é análoga à passagem da epopeia para o romance. Naturalmente, essa passagem nas artes representativas será um pouco diferente em outras ordens sociais. Por hora, limitemos nossa discussão à tradição francesa. O advento do drama burguês não acaba, entretanto, a possibilidade de renovação no teatro. Lembramos do que diz Bakhtin sobre a relação entre o romance e os outros gêneros literários:

Na época da supremacia do romance, quase todos os gêneros resultantes, em maior ou menor grau, “romancizaram-se”: romancizou-se o drama [...], o poema [...], e até mesmo a lírica. Aqueles gêneros que conservavam com tenacidade seu antigo cânone, adquiriram um caráter de estilização. (BAKHTIN, 1998, p. 399)

O drama burguês, como os outros gêneros, assimilará cada vez mais elementos épicos, culminando no surgimento do que poderíamos chamar, conforme sugere Jean-Pierre Sarrazac (2002, p. 49), de um *teatro rapsódico* impresso na forma do drama moderno, composto por momentos dramáticos e fragmentos narrativos. Este crítico trabalha o surgimento de tal teatro sob os termos da *epicização* (que coincide perfeitamente com o conceito bakhtiniano de romancização): teríamos uma extenuação do drama que coincide com sua regeneração, a partir dos ataques às noções de microcosmo, conflito e ação dramática (SARRAZAC, 2002, p. 43). O que o drama moderno busca fazer é dissolver a dicotomia entre microcosmo e macrocosmo presente no drama burguês, em que o mundo exterior ao espaço da ação (na maioria das vezes o espaço familiar, o lar, a “sala de estar”) é visto como hostil às personagens – o microcosmo é o seu refúgio. No drama moderno, essa dicotomia é trocada por uma dialética, em que os dois espaços estão perfeitamente conjugados – exatamente como buscaram fazer os autores do romance realista no século XIX, a existência humana passa a ser vista como “teatro de uma disjunção trágica entre o social e o existencial” (SARRAZAC, 2002, p. 55). É a ironia romanesca que se faz presente aqui, através de personagens cujos ideais não coincidem com sua realidade (e essa realidade só pode surgir com toda a sua força quando microcosmo e macrocosmo estão conjugados). Além disso, à semelhança da forma romanesca, o teatro épico liberta-se do tema unificador, compondo-se de um entrelaçado de temas: daí a utilidade da definição de um

*teatro rapsódico*. Sarrazac sumariza as antinomias entre os modelos épico e dramático da seguinte maneira:

Com o drama, penetramos num universo fundado sobre a clausura e a proximidade: na atmosfera fechada do microcosmo teatral, reunião de individualidades fixadas no seu papel subjectivo, deslocamo-nos, gradualmente, por entre senhores e vassallos, credores e devedores, mestres e escravos. Com o teatro épico, acedemos a uma nova dimensão do distante. E, obviamente, para mostrar estes planos distantes em simultâneo, estas realidades que se cotejam, reduz-se, condensa-se, corta-se. O autor do teatro dramático cria um mundo aparentemente feito de uma só peça; o autor do teatro épico compõe um patchwork. A peça dramática é lisa, sem ondulações, o seu desenho/ilustração de eleição é o matizado; a obra épica é franzida, com riscas em todos os sentidos, o seu efeito dominante é o contraste. (SARRAZAC, 2002, p. 37)

A forma do drama está assumindo, neste processo, “a incompletude, a fragmentariedade e o remeter-se além de si mesmo do mundo” (LUKÁCS, 2000, p. 71) do romance, além de sua liberdade formal, seu carácter acanônico e paródico, só possível a partir de uma visão histórica das categorias estéticas – afinal, “se tivermos em conta a posição de Hegel, a forma é um reservatório do conteúdo e as formas antigas deixam transpirar as velhas ideologias” (SARRAZAC, 2002, p. 33-34). Isso não seria possível sem que antes houvesse uma alteração no eixo temporal da literatura, uma visão crítica em profundidade histórica: apenas assim se pôde entender também a categoria estética como histórica, transferindo a ética da forma ao conteúdo e identificando a literatura ao tempo presente e seu carácter inacabado.

**ABSTRACT:** This brief study uses the concept of “romancização”, formulated by Mikhail Bakhtin to address the particular structure of the novel form, in order to



understand the structural changes introduced to drama after the consolidation of the novel as a literary form. We seek to do a brief analysis of how the principles enunciated by Aristotle were reiterated and reinterpreted by theorists of the French Neoclassicism and, later, by playwrights of the bourgeois drama, and the implication that the changes brought by these writings had over the modern drama and its configuration as a “rhapsodic theater” (in the terminology used by Jean-Pierre Sarrazac).

**Keywords:** *romancização*, drama, genre theory.

### **REFERÊNCIAS:**

ARISTÓTELES. “Poética”. In: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2005. p. 19-52.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BAKHTIN, Mikhail. “Epos e romance (sobre a metodologia do estudo do romance)”. In: \_\_\_\_\_. *Questões de Literatura e de Estética (A Teoria do Romance)*. 4. ed. São Paulo: Editora UNESP, 1998. p. 397-427.

LUKÁCS, Georg. “As formas da grande épica em sua relação com o caráter fechado ou problemático da cultura como um todo”. In: \_\_\_\_\_. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. 34. ed. São Paulo: Duas Cidades, 2000. p. 23-96.

PLATÃO. *Diálogos III: a república*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, s/d.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *O futuro do drama: escritas dramáticas contemporâneas*.

Porto: Campo das Letras, 2002.

WILLIAMS, Raymond. "Formas". In: \_\_\_\_\_. *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra,

1992. p. 147-178.