

# Arte e sociedade burguesa na teoria do texto teatral de Peter Szondi

Pedro Rocha de Oliveira\*

---

**Resumo:** O presente ensaio analisa os argumentos desenvolvidos por Peter Szondi em *Ensaio sobre o trágico* (1961), *Teoria do drama burguês* (1973), e *Teoria do drama moderno* (1956), de modo a empreender uma caracterização geral de sua sociologia da literatura, salientando a atenção que o autor dá aos conflitos entre a escritura dos textos teatrais e a tradição dos gêneros teatrais. Aquele processo de escritura é tal que enraíza o texto firmemente em seu contexto social, cristalizando formalmente sua situação social sob a forma de uma estrutura lógica que faz um relato de seu tempo. É assim que, no teatro burguês, as contradições do esforço civilizatório ocidental são formalmente expressas.

**Palavras-chave:** Peter Szondi. Sociologia da literatura. Sociedade burguesa.

---

Na *Teoria do drama burguês* (1973), Peter Szondi declara que o objetivo de uma sociologia da literatura deve ser “tornar claras as mediações [...] pelas quais as obras e suas teorias foram condicionadas historicamente – e isso significa também socialmente” (SZONDI, 2004b, p. 174). Tomando essa declaração como a enunciação do projeto teórico de Szondi, o presente texto visa expor a mecânica em que consistem essas mediações, seguindo as definições de Szondi da tragédia, do drama burguês e do drama moderno, e salientando criticamente a lógica dessas definições. Serão analisados argumentos selecionados de três textos chave de Szondi – *Ensaio sobre o trágico* (1961), *Teoria do drama burguês*, e *Teoria do drama moderno* (1956) –, com especial atenção aos momentos desses argumentos em que Szondi identifica a apropriação estética de um tema histórico-social.

## I.

Antes de proceder à análise dos textos chave de Szondi, é preciso salientar que a importância de se estudar tanto “as obras” quanto “suas teorias”, para a compreensão do enraizamento sócio-histórico da arte, está em que há uma influência mútua entre o texto teatral<sup>1</sup> e sua teoria. Essa influência mútua é uma dialética entre

---

\* Universidade Federal de Juiz de Fora. E-mail: oliveira.rocha.pedro@gmail.com

<sup>1</sup> Vale observar: a teoria de Szondi é uma teoria da literatura teatral, e não do teatro: seus objetos não são peças encenadas, e as qualidades específicas das encenações só entram em jogo na medida em que se depreendem do próprio texto. Contudo, evidentemente, a análise da literatura teatral envolve uma lógica diferente daquela empregada para analisar o romance,

gênero e material, ou seja: o pensamento sobre o que as formas de texto teatral mobilizam – que tipo de personagens elas apresentam, através de que tipo de ação, como essa ação afeta o público, etc. – influencia a produção desses textos através do conhecimento que seus autores têm da tradição da qual vão participar. Mas os esquemas que os gêneros carregam, e que tendem a funcionar como parâmetros de produção para os autores, por mais rígidos que sejam desde o ponto de vista da teoria que os identifica historicamente e explicita seus traços formais, têm uma relação problemática com a experiência social que irá preenchê-los através das situações teatralmente representáveis que possam ocorrer ao autor. Isso porque nem todas as relações sociais se encaixam diretamente em todos os esquemas formais. Recursos literários diferentes precisam ser mobilizados para apresentar as ações de um rei ou de um advogado, porque tais ações envolvem espaços sociais diferentes, caracterizados por experiências sociais diferentes: o alto plano das decisões de Estado e da relação com as forças divinas, em um caso, e o plano cotidiano da vida privada em sua relação com a vida pública, em outro.

Em termos mais gerais: não há forma artística descolada de um contexto histórico-social. Os gêneros não são construções lógicas puras, mas são produto da tentativa de seus autores de tornar representável algo que está em seu horizonte experiencial finito, específico, temporal. Theodor Adorno, que é referência para Szondi nesse ponto, expressou isso dizendo que a forma da obra – sua lógica, embutida no gênero – é um “precipitado” do conteúdo<sup>2</sup> – das coisas que vão aparecer na obra: no caso do teatro, os personagens, suas ações, seus problemas, o cenário, etc. A razão pela qual se trata de um precipitado – algo que é formado quase como que através de um processo inorganicamente automático – é que a história da humanidade é feita aos borbotões: embora seja produto da ação da humanidade, tem que ser sempre descoberta por nós através de um esforço específico mais ou menos árduo, como se nos fosse estranha. Isso dá origem a pontos de ruptura entre gêneros artísticos mais ou menos rígidos (porém produzidos, reproduzidos e destruídos conscientemente pelos autores) e as realidades sociais cambiantes de que esses gêneros acabam não dando mais conta. Nesses pontos de ruptura aparece a especificidade histórico-social do horizonte social das obras. Determinadas relações sociais que começam a cativar a criatividade dos autores não cabem mais nos esquemas literários que esses autores herdaram. Segundo Szondi, o resultado geral disso parece ser sempre uma combinação entre alterações formais no gênero e a escolha cuidadosa de um material social propício à manutenção das antigas formas: para retomar o exemplo acima, seria o caso de se representar a vida de um rei nos termos da vida de um profissional liberal<sup>3</sup>. Entretanto, paralelamente a essas tentativas de adequar a forma artística já existente ao conteúdo social novo, surgem obras específicas nas quais a relação problemática entre os dois termos é que salta aos olhos. Essas obras são privilegiadas pela leitura de Szondi.

---

assim como os elementos que estão em jogo na análise do romance não são os mesmos relevantes à análise da poesia lírica, etc.

<sup>2</sup> ADORNO, Theodor. *Philosophie der neuen Musik*. Tübingen, 1949, p. 28, apud SZONDI, 2001, p. 25.

<sup>3</sup> O emprego de categorias da vida burguesa para a representação teatral da vida da aristocracia – algo absolutamente típico da ruptura entre forma artística e forma social – é, segundo Szondi, um traço característico do teatro de Diderot. Cf. SZONDI, 2004b, p. 121-122.

É interessante observar que Szondi se dá o trabalho de justificar essa sua abordagem – baseada, então, na atenção especial à relação entre gênero dramático e material teatralizável – em termos da história da teoria dos gêneros. Mais exatamente, ela corresponderia ao momento da superação dessa teoria – de sua obsolescência, a qual é consonante com a conhecida tese hegeliana sobre o fim da arte. Em seu *Ensaio sobre o trágico*, numa argumentação que pode ser lida como a fundamentação do seu próprio método, Szondi expõe três momentos dessa história em função de caracterizações da forma trágica. O primeiro é Aristóteles, cuja obra se situa no registro da *poética dos gêneros*, ou seja, trata apenas de “determinar os elementos da arte trágica” (SZONDI, 2004a, p. 23). O segundo diz respeito ao papel que a teorização sobre a tragédia desempenha nos sistemas do Idealismo Alemão, bem como no pensamento de seus críticos. Nesse contexto, a tragédia não diz respeito exclusivamente a uma experiência no teatro: trata-se, antes, de uma ideia, uma forma lógica autônoma, que funciona na filosofia para caracterizar questões que em muito extrapolam a simples caracterização de obras teatrais. Exemplo claro disso é o papel da tragédia no sistema hegeliano (p. 37-45). Trágica, aí, é a forma de um momento da autodivisão e autoconciliação do Espírito: a tragicidade é intrínseca ao desempenho do atributo ético pelo ser humano. Em resumo, o problema se coloca da seguinte maneira: a efetiva socialização segundo princípios morais só pode se dar quando esses princípios são vivenciados não como imposição externa, mas como vocação interna constitutiva do indivíduo para determinação da sociabilidade. Essa identidade entre o externo e o interno – a qual, não obstante, preserva o momento do individual – é o que Hegel designa propriamente por Ético. No entanto, o problema é que, quando o indivíduo aparece num universo moral, de início ele necessariamente experimenta esse universo como externo, como imposição. E deve ser assim, pois a ausência dessa oposição significaria o colapso do indivíduo, sua absorção total pelo meio, a qual é insuficiente, em termos hegelianos, para caracterizar o Ético. O caminho para a eticidade, portanto, envolve um momento de oposição entre o indivíduo e o pano de fundo moral. Essa oposição, na medida em que precisa ser produzida ativamente pelo indivíduo, tem a forma da *hybris*, do destacar-se voluntário e consciente frente ao pano de fundo social e moral através da ação imoral e antissocial. De modo a confluir em eticidade, esse momento deve ser seguido pela culpa, através da qual o indivíduo descobre negativamente o quanto a sua verdade é constitutiva por sua aderência ao pano de fundo moral. A reinteriorização final da moralidade se dá através da punição, por meio da qual o indivíduo exterioriza sua culpa, ao mesmo tempo que interioriza praticamente o pano de fundo moral.

O fundamental é entender que esse esquema, que pode ser empregado para a análise formal de peças trágicas<sup>4</sup>, precede essas peças, na medida em que espelha filosoficamente um problema social fundamental, o da inerência do indivíduo à totalidade social. E é assim que, no Idealismo – sempre segundo Szondi – a tragédia é caso de uma lógica mais ampla: *caso da dialética*. A particularização frente ao universal ético original é, por definição, culpável, imoral, mas essa particularização é necessária para a reconstituição verdadeira daquele universal.

<sup>4</sup> Para Hegel, a tragédia por excelência é a *Antígona* de Sófocles, que “realiza” aquele esquema *ipsis litteris*.

Ora, o terceiro momento da história da supressão da teoria dos gêneros, caracterizado pela abordagem de Walter Benjamin, e inspirador para o trabalho de Szondi, funciona mais ou menos nessa direção, mas ao invés de encarar a tragédia como caso da dialética, encara a dialética como caso do trágico. Se a imbricação entre tragédia e dialética é aproveitada por Benjamin, a tragédia, ao mesmo tempo, é eximida do caráter de subordinação a um sistema filosófico, e aparece como fenômeno histórico primeiro, iniciativa de leitura da realidade empreendida pela cultura grega: *a tragédia é ela mesma filosofia da história*. O objeto dessa filosofia da história é um movimento do mundo grego rumo à estabilidade social e política da era clássica, distanciando-se da "ordem demoníaca"<sup>5</sup> dos períodos mais arcaicos. A visão de mundo ligada à ordem demoníaca conhece a natureza como esfera ameaçadora e estranha ao homem, mas, ao mesmo tempo, e justamente por isso, exige a humanização do natural como pressuposto lógico da magia através da qual essa natureza pode ser apaziguada. A natureza povoada de demônios é a natureza que pode ser influenciada, seduzida, comprada, coagida pelos termos humanos do feiticeiro. A natureza, a um só turno oposta ao universo humano (em seu caráter ameaçador), e parecida com ele, induz o pensamento arcaico à forma da "ambiguidade".<sup>6</sup> É que, no mundo povoado de demônios, cada coisa é ao mesmo tempo mundana e extramundana, "ao mesmo tempo ela mesma e outra coisa diferente dela, idêntica e não idêntica" (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 29).

Pois bem: no esquema benjaminiano aproveitado por Szondi, a "ambiguidade" como forma geral do pensamento arcaico é substituída pelo "paradoxo", cuja expressão máxima é a tragédia da Atenas Clássica. A estrutura lógica do paradoxo alimenta a tragédia, é tema dela: paradoxal é o "sacrifício que, obedecendo a estatutos antigos, institui novos", ou "a morte que é expiação e, no entanto, só leva ao eu"<sup>7</sup>. A experiência estética fundamental da tragédia pressupõe uma clara diferenciação entre termos, entre o natural e o humano, entre o divino e o humano, entre o antigo e o corrente, e a ambiguidade é fraturada, dissolvida, criticada pela vivência estética explosiva do choque entre esses termos, trazida à cena pelas contradições do destino trágico. O que a forma do texto trágico clássico diz é: aquilo que antes estava confusamente junto, formando uma esfera única, agora está separado, conforme atestam, pela via negativa, os resultados sempre nefastos de suas desgraçadas misturas. O sentido histórico último dessa configuração formal é a reflexão sobre um momento de transição civilizatória rumo à organização social para a dominação da natureza através do trabalho (Ibidem, p. 32): as raízes da civilização ocidental – do Esclarecimento burguês, entendido como mais que um movimento intelectual – de que falam Theodor Adorno e Max Horkheimer na *Dialética do Esclarecimento* (Ibidem, p. 80-81).

Szondi salienta o quanto, nessa apreensão de Benjamin, a teorização ao redor do trágico não se dá a partir do gênero, mas a partir das obras. Elas são a origem de uma análise histórica, ao invés de consistirem momento de um relato filosófico já

<sup>5</sup> BENJAMIN, Walter. *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Berlim, 1928, p. 19. Apud. SZONDI, 2004a, p. 79.

<sup>6</sup> BENJAMIN, Walter. op. cit., p. 102. Apud. Ibidem, p. 80.

<sup>7</sup> Idem.

preparado. Ao mesmo tempo, a consideração das obras faz emergir delas o “fator dialético” – é assim que Szondi chama o “paradoxo” identificado por Benjamin – que funciona como “denominador comum” das obras trágicas, e assim “constitui uma possível base para o seu conceito geral” (Ibidem, p. 81). A abordagem benjaminiana, portanto, recusa que tal conceito geral brote de instruções para a redação da tragédia, como no caso da poética de Aristóteles, ou da emanção, sob a forma de disposição cênica, de um princípio metafisicamente inscrito no fazer social humano, como nos sistemas idealistas. Nesse sentido, ela prepara o caminho para a análise formal das obras *ao mesmo tempo em que enraíza essas obras na história* – e não numa história abstrata, na mera temporalidade, mas no processo de formação civilizatória ocidental, o qual tem conteúdo e sentido específicos: a criação e autodeterminação de um mundo especificamente humano.

É isso que decorre de certo conjunto de análises empreendidas por Szondi no *Ensaio sobre o trágico*, através do emprego do procedimento benjaminiano. Em especial, é útil, para efeitos do presente texto, apresentar quatro casos da relação entre o “denominador comum” da forma trágica e diferentes materiais histórico-sociais mobilizados pelos textos.

O primeiro desses casos é o *Édipo* de Sófocles. O tema geral do paradoxo aparece através das linhas gerais da organização da história apresentada, as repetidas tentativas de evitar o destino previsto pelo oráculo, as quais ocasionam justamente a realização inexorável da previsão. Szondi enfatiza o aspecto paradoxal dessa organização: não é que o destino se realiza a despeito da tentativa de evitá-lo, ele se realiza somente através dessa tentativa. O que é propriamente trágico é “o fato de a salvação tornar-se aniquilamento” (Ibidem, p. 89). No sentido de uma análise das alterações históricas na forma da tragédia, entretanto, é fundamental perceber *onde* está enraizado o paradoxo: no *âmbito natural-divino*. *Édipo nasce marcado* pelo paradoxo, na medida em que está *fadado* a destruir aquele que o gerou, e esse destino é o resultado da maldição sobre sua casa, que remonta à justiça divina.

A especificidade desse enraizamento aparece com bastante clareza à luz da diferença frente aos resultados modernos da organização de materiais sociais mais recentes em função da forma trágica, ou do paradoxo. Na tragédia *Demétrio*, de Schiller, por exemplo, o paradoxo está sediado *na subjetividade*, e nos tormentos do personagem em assenhorar-se moralmente de si mesmo: Demétrio está enganado a respeito de sua própria identidade; sendo assim, ele mente exatamente quando busca ser sincero a respeito de quem é. Já na peça *A família Schoffenstein*, de Kleist, o elemento que desencadeia a ação cênica paradoxal está na esfera do *contrato*, do *acordo* com efeito legal, a intersubjetividade objetivada, transformada em coisa, reificada: um testamento ancestral, visando assegurar o equilíbrio de posses entre ramos diferentes da família e, portanto, sua manutenção harmônica, torna-se ele mesmo objeto de contenda, e causa da destruição da linhagem. Finalmente, em *A morte de Danton*, de Büchner, o paradoxo está enraizado no próprio *alcance histórico da ação individual*. Danton sucumbe à vitória da revolução que é obra sua; sua tentativa de impedir a guinada autoritária do processo revolucionário resulta em sua condenação pelo “tribunal do povo”. E ele não é condenado, e portanto submetido ao extremismo, a despeito de sua posição moderada, mas justamente por causa dela! Aí, a *hybris* não é subjetiva, mas objetiva.

Dessa exposição em quatro momentos do aparecimento do princípio formal da tragédia – o paradoxo – em função de diferentes materiais pode ser extraída uma *lógica para a história da tragédia*. Seguindo, ademais, as indicações benjaminianas de que a tragédia é *filosofia da história*, essa lógica aparece como leitura artística de um processo histórico, cujo teor poderia ser evocado através da percepção de que, no que diz respeito à forma trágica, o que se passa é uma *humanização do paradoxo da tragédia*. Partindo do seu enraizamento no âmbito divino-natural, o paradoxo passa para a subjetividade, daí para a esfera da lei, e finalmente para a ação histórica em sentido amplo. A submissão de nascença do homem ao designo divino, no *Édipo*, dá lugar à submissão ao processo histórico, como consequência direta do posicionamento político de um sujeito em um mundo inteiramente humano. Szondi vê esse movimento como um “aprofundamento mítico do contexto histórico” (Ibidem, p. 133). Está embutida uma alusão aos problemas envolvidos pela concepção de Benjamin da tragédia como superação do período arcaico pelo clássico, bem como uma tematização que faz eco à ideia frankfurtiana de uma Dialética do Esclarecimento. Na medida em que, ao longo de sua história, o foco da tragédia vai deslizando do natural para o histórico-social, o que a forma da tragédia vai salientando é a semelhança dos processos históricos aos processos naturais: o “acontecimento histórico” aparece dotado de “tragicidade natural” (Ibidem, p. 134). Mas isso ao mesmo tempo em que o processo civilizatório como um todo ruma – ao menos supostamente – em direção à modernidade burguesa, ou ao desencantamento e superação do natural. Significa que a trajetória descrita pelo processo de apropriação do mundo natural pelo homem – o qual, no período clássico, consiste na superação do mundo ambíguo dos demônios – não tem a forma de uma linha ascendente. A ameaça demoníaca da natureza é superada apenas para reaparecer como violência histórica. O processo como um todo é trágico.

É verdade que as manifestações primevas da tragédia no contexto da cultura burguesa em sua fase liberal, heroica – aqui ilustradas pelo exemplo de Schiller – exibem uma reconfiguração do lugar do paradoxo no âmbito subjetivo, reconfiguração essa que marca uma diferenciação ainda mais nítida frente ao mundo dos demônios do que o que se passa no *Édipo* de Sófocles. Entretanto, com Kleist e, definitivamente, com Büchner, o fundamento do paradoxo migra novamente para fora, e não importa que o mundo externo, aí, seja o mundo humano: o que sua compatibilidade com a forma trágica mostra é justamente sua semelhança com o mundo natural, sua opacidade, a hostilidade engendrada pela alteridade – em uma palavra, sua *alienação*.

De fato, toda essa problemática está condensada na peça de Büchner. Aquele caráter de iluminação do processo civilizatório que está contido já de maneira tênue na novidade da tragédia é realçado pelo tema da Revolução Francesa. Trata-se, afinal, do capítulo recente da história da humanidade cuja autocompreensão incluiu um renovado levante explícito contra o paradigma do universo espiritualizado, sob a forma da instauração oficial de uma ordem secular baseada em princípios racionais de igualdade e liberdade. No entanto, o ápice desse levante é a formalização de um Estado de banqueiros e burocratas, seguida pela restauração de uma forma social

imperial sob a figura de Napoleão Bonaparte, ultrapassada, então, pela aliança entre a antiga burguesia revolucionária e os setores mais reacionários da sociedade a partir de 1848, e a extinção da Segunda República em 1851, com o golpe de Estado de Luís Napoleão.

Esse movimento como um todo já haviam levado Karl Marx – através de uma alusão a Hegel – a empregar a forma da tragédia (e da comédia!) para lançar luz sobre sua lógica: o heroísmo revolucionário que precisa ser empregado para a criação de uma sociedade incompatível com o heroísmo (MARX, 1978, p. 19), a maneira como a essência conservadora dessa sociedade se expressa pelo apelo ao imaginário arcaico de Roma para promover a mudança e o novo (Idem). As revoluções burguesas liberam um enorme potencial político e econômico através da destruição da rígida sociedade feudal hierarquizada: porém, essa liberação se dá sob um controle rígido de classe, na perspectiva da acumulação de riqueza através da exploração. As demandas populares explosivas que alimentam a Guerra Civil inglesa, ou o Terror na França, têm que ser – e são – politicamente domesticadas sob um Estado moderno fundamentalmente comensurável com o absolutista<sup>8</sup>, erguido justamente através do cancelamento do poder popular, das experiências de democracia direta, das promessas mais radicais da “primavera dos povos”. É assim que as revoluções burguesas, ao mesmo tempo que desmontam a sociedade feudal obscurantista e parecem permitir um vislumbre do mundo esclarecido para além dela, precisam de “recordações da história antiga para sufocarem seu próprio conteúdo” (Ibidem, p. 20)<sup>9</sup>.

De modo que o que está em jogo é a exaustão do potencial revolucionário da burguesia, ou o limite da positividade emancipatória de seu projeto esclarecedor. Jean-Paul Sartre discutiu esse mesmo problema em função da dialética do universalismo da ideologia burguesa, o qual funcionava como crítica específica dos privilégios da nobreza, mas obscurecia a permanência de uma dominação de classe (SARTRE, 1958, p. 18ss). E Dolf Oehler, trabalhando com a ideia de uma revolução traída em 1848, expõe as leituras estéticas desse momento em que a ainda jovem civilização burguesa já mostra seu potencial destrutivo (OEHLER, 1999). A sociedade burguesa como produto alienado, reificado (SZONDI, 2004b, p. 174), de um movimento de atuação consciente e de socialização total – um encobrimento total da natureza pela civilização, projetado tanto pela Física que os iluministas tanto admiravam, quanto pelo esquema de um mercado mundial que já estava no gérmen do capitalismo mais primevo – inspira a formulação de Szondi de que, no “mundo burguês”, a “tragicidade imanente não reside na morte, mas na própria vida” (SZONDI, 2001, p. 45-46). Paradoxal é a própria manutenção dessa sociedade; no plano econômico, sua forma específica é a da crise sempre renovada e sempre adiada.

Desse teor paradoxal da experiência social burguesa, surgirá o problema intrínseco para a forma teatral típica da cultura burguesa, o drama. A vida burguesa coloca limites para si mesma, e esses limites aparecerão na cena.

<sup>8</sup> Isso é patente no caso da Inglaterra, e ainda mais naquelas partes da Europa – sua maioria – em que as “revoluções” burguesas tiveram um caráter de transição e atualização, muito mais do que de mudança. O exemplo preferido pelos historiadores, aí, é a Prússia.

<sup>9</sup> Tradução corrigida.

## II.

Szondi dá atenção ao problema dos limites e da reversão do papel político revolucionário e progressista da burguesia numa polêmica com György Lukács<sup>10</sup>. Este afirma, em um texto sobre a "Sociologia do drama moderno", citado por Szondi, que "o drama burguês é o primeiro a se desenvolver a partir de uma oposição consciente de classes"; nele aparece "uma classe lutando por liberdade e poder".<sup>11</sup> De forma mais ou menos explícita, Szondi contesta essa afirmativa em todas as análises que faz na *Teoria do drama burguês*. Para efeitos do presente texto, basta atentar para dois aspectos dessa contestação.

O primeiro emana da análise de *O mercador de Londres*, peça inglesa do século XVIII, da autoria de George Lillo. Nela aparece explicitamente, não a luta de classes, mas o acordo entre elas, em especial numa cena em que é exibido o papel fundamental dos mercantes em auxiliar a Rainha Elizabeth: convencendo seus colegas vienenses a não emprestar dinheiro para o Rei de Espanha, eles evitam que esse possa formar um exército para atacar a Inglaterra. É verdade que há, aí, uma disputa com a aristocracia: passando por cima dos aristocratas estadistas, diplomatas, guerreiros, a burguesia comercial mostra iniciativa política e salva o dia. Mas essa disputa diz respeito apenas a uma luta por equanimidade, a demonstração das capacidades da burguesia de exercerem um papel significativo na promoção da coesão social – ou seja, trata-se de buscar igualdade junto à aristocracia (SZONDI, 2004b, p. 59). Ora, isso fazia todo sentido numa Inglaterra em que a nobreza havia demonstrado protagonismo mercantil desde o início do século XVI, e no qual as reformas da chamada Revolução Gloriosa já haviam sido compatibilizadas com a manutenção das estruturas monárquicas. De tal modo que a análise sociológica não é invalidada pelo fato de que a luta de classes não aparece nas peças; é a rigidez da concepção de luta de classes presente em Lukács – a qual enfatiza em demasia o papel novidadeiro e progressista da burguesia – que é invalidada pela coerência sociológica com que a posição política dúbia da burguesia entra nas peças (Ibidem, p. 39).

Essas considerações levam ao segundo aspecto, o qual se depreende de um golpe de vista sobre as temáticas de textos teatrais paradigmáticos na fundação do drama burguês. Como é o caso em Lessing, e em Diderot, "muitas vezes nem os heróis dos dramas burgueses são burgueses, e sim aristocratas" (Ibidem, p. 28). O que marca a determinação burguesa da cena não é a proveniência dos personagens,

<sup>10</sup> Na verdade, o próprio Lukács poderia ser empregado para tratar desse problema e de suas consequências literárias: no texto "Narrar ou descrever", de 1936, por exemplo, Lukács trabalha – exatamente como Marx – com o 1848 francês como marco do esgotamento do potencial revolucionário da burguesia, o que tem consequências diretas no interesse do realismo burguês. Entretanto, curiosamente consonante com a antirrevolucionária política de frente ampla com as burguesias nacionais, promovida pelo COMINTERN, Lukács muda de ideia mais tarde e – como atesta, por exemplo, o "Franz Kafka ou Thomas Mann", de 1955 – promove o romance realista burguês como modelo da boa arte no século XX. Trata-se, entre outras coisas, da justificação teórica do realismo socialista. É com esse Lukács que Szondi está polemizando. Cf. LUKÁCS, 1968 e LUKÁCS, 1969.

<sup>11</sup> LUKÁCS, György. Zur Soziologie des modernen Dramas. In: *Schriften zur Literatursoziologie*. Neuwied, 1961, p. 277 apud SZONDI, 2004b, p. 27.

mas o espaço de sua ação. E isso justamente por causa de um princípio ideológico burguês que, aliás – como enfatiza Sartre –, vai marcar a persistência da dominação de classe na sociedade pós-absolutista. Segundo o ideário burguês universalista vitorioso, o importante não era tanto a classe, mas o Homem. Mesmo nos momentos de posicionamento político mais negativo frente às formas sociais precedentes, “os membros do Terceiro Estado na Constituinte eram burgueses na medida em que se consideravam simplesmente como homens”. Entretanto, no cotidiano da nova sociedade a ser instaurada, “as boas ações burguesas são os atos individuais que se dirigem à natureza humana universal na medida em que ela está encarnada num indivíduo” (SARTRE, 1958, p. 18-19).

Trata-se de um universalismo individualista, portanto, cuja síntese está na vida privada que, sendo a base alienada da produção social, tem importância mais do que privada. Por um lado, de acordo com a ideologia liberal, cuidar dos negócios privados é instaurar uma economia saudável, e portanto buscar o *bem geral*: a cena dos úteis mercadores evocada na peça de Lillo mostra que ser bem sucedido nos negócios significa também alçar ao poder para contribuir com o bom andamento da sociedade e até a salvação do reino. Por outro lado, conforme traduzido no lema da “fraternidade” social, a própria sociedade como um todo é lida na perspectiva do universo privado da família (algo, ademais, bastante compatível com uma sociedade monárquica), uma relação amparada no sentimento (Ibidem, p. 18).

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 XVIII” (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”.<sup>12</sup> (sobre a família real!) é nada mais, nada menos, que os *sentimentos* contraditórios da rainha (SZONDI, 2004a, p. 112).

---

<sup>12</sup> Essas peças da alvorada do teatro burguês ainda eram reconhecidas por seus autores num conflito explícito com as categorias teatrais clássicas. Para efeitos do presente texto, elas serão entendidas na sua dimensão que, devido ao material mobilizado, já não cabe naquelas categorias.

Essa primazia dos sentimentos e, sobretudo, seu lugar como origem e cimento da própria socialização que marca a autocompreensão burguesa<sup>13</sup> também tem alcance sobre a relação entre o espectador e a peça, no paradigma do drama burguês. Nesse sentido, a teoria do drama burguês nascente aponta para uma substituição das emoções produzidas pela experiência teatral: o *temor* recomendado pela apropriação barroca da poética aristotélica da tragédia deve dar lugar à *compaixão* (SZONDI, 2004b, p. 36). A promoção da *compaixão* significa a aproximação entre o público e o espetáculo: ela estimula e reafirma uma já existente identificação daquele com este. É no registro dessa identificação que será lido o efeito esclarecedor do teatro, a partir de sua função catártico-terapêutica herdada de Aristóteles. Sua ferramenta é a *comoção*. Assim como era possível ler a história da tragédia em termos do enraizamento de seu princípio formal – o paradoxo –, o desenvolvimento do drama burguês se dá em termos das configurações do processo de promoção da identificação entre espectador e espetáculo, baseada na *comoção*. Para efeitos do presente texto, basta levar em conta, em linhas gerais, cinco dessas configurações.

A primeira aparece na peça de Lillo já mencionada. A *comoção* é ferramenta para uma didática do enriquecimento. *O Mercador de Londres* quer mostrar a conexão entre o caráter equilibrado e ascético e o sucesso nos negócios através do exemplo negativo de um aprendiz desleal, que é levado a roubar de seu mestre para atender os caprichos da moça que deseja.

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.

---

<sup>13</sup> Interessante observar que relatos que datam da virada do século XIX para o XX, e que, portanto, tratam de uma sociedade burguesa já centenária, identificarão as bases da socialização não no sentimento, mas na frieza burocrática: é o caso de Max Weber, evidentemente, mas também do romantismo crítico, e de parte do modernismo. Essa mudança de perspectiva é acompanhada por um aprofundamento das tendências contraditórias da autocompreensão burguesa: de um lado, o projeto universalista de abolição da sociedade hierárquica; de outro, o cálculo para a apropriação privada de mais-trabalho, as relações econômicas alienadas, e a exploração como fundamento da produção material. O sepultamento do projeto civilizatório otimista da burguesia, sob a forma de uma crescente consciência da derrota e obsolescência do humanismo, foi marca da autoconsciência do mundo capitalista quando do ingresso na fase às vezes chamada de “monopolista” ou “imperialista”, que teve lugar por volta da Primeira Guerra Mundial: é a época das grandes corporações e da extinção do pequeno homem de negócio. De qualquer forma, pelo menos no que diz respeito a Weber, é importante observar que mesmo a ascética moralidade protestante tipicamente capitalista deve estar baseada na *convicção* pessoal, na vocação subjetiva e, portanto, na esfera do sentimento. Cf. SZONDI, 2004b, p. 68.

A terceira configuração da comoção, o teatro de Mercier, faz reaparecer a dicotomia público/privado, mas ao invés da primazia da moralidade que se vê peças de Diderot, os problemas do âmbito privado funcionam em Mercier como trampolim para as questões de ordem pública. O autor reconhece explicitamente que, se a deterioração da família, identificada por Diderot, de fato ocorre, o motivo dela é uma deterioração do espaço público (Ibidem, p. 159), de modo que a comoção íntima com aquela deterioração deve ser estímulo à atuação no exterior. A imbricação entre público-privado, em Diderot, pesava para o lado do privado: Szondi mostra que suas preocupações eram de ordem moral (Ibidem, p. 161); já em Mercier ela pesará para o lado do público. Se a sociedade degradada ameaça o espaço familiar – e o espectador é convidado a sentir na carne as agruras dessa ameaça, pois ela tem lugar na cena, mas também no pequeno palco subjetivo de seus medos – é preciso corrigir a sociedade (Ibidem, p. 160). “Diderot fala do Homem, Mercier do cidadão” (Ibidem, p. 161). Nesse sentido, Mercier se assemelha a Lillo, até certo ponto: no autor inglês, entretanto, o âmbito público aparecia como objeto para mostrar a harmonia social, enquanto que em Mercier o que emerge é a sociedade como problema. O que aparece em suas peças é a maneira como o pai de família da França pré-revolucionária não vê com bons olhos a vida dissoluta que a nobreza publicamente leva.

Isso também é elemento importante da quarta configuração, que se dá nas obras de Lessing. Seu herói burguês típico “é vítima impotente da arbitrariedade absolutista”. No entanto, a “esfera de influência” dessa arbitrariedade “se restringe à sua família” (Ibidem, p. 158). Vigora, portanto, um entendimento privado da esfera pública: a sociedade é perigosa porque ameaça a família querida, e é como se não existissem problemas sociais em sentido estrito. Não obstante, no entendimento de Lessing, essa redução do público aos seus efeitos privados tem finalidade didática: as questões específicas à política são abstratas, e não têm lugar num palco onde o que está em jogo são os sentimentos (Idem); trata-se, assim, de traduzi-las em termo da concretude do privado e, nesse sentido, a comoção se coloca explicitamente como problema. Essa tradução, entretanto, na medida em que configura uma fuga para o estético, e para longe da esfera própria onde os problemas estão enraizados – a esfera pública –, deixa para o teatro a função única de apresentar as consequências amargas da degradação social: o teatro de Lessing é um teatro da comisseração, da experiência da impotência burguesa (Idem).

O reconhecimento da abstração das questões políticas também é importante para a quinta configuração, o teatro do Sturm und Drang. Da premissa de Lessing de que “o Estado [é] um conceito demasiado abstrato para os sentimentos”, esses dramaturgos tiraram a conclusão oposta à de Lessing: “no drama não importam os sentimentos” (Idem). Isso significa uma explosão da esfera da comoção. A causa da comoção – em Diderot, Mercier e Lessing, mas à diferença de Lillo – era uma relação problemática com o espaço social; a partir dessa origem externa, o drama burguês estabelece uma dialética entre público e privado na qual, mesmo quando a esfera do público sobressai, é seu efeito sobre o privado que está em jogo. O clímax disso é o tom de resignação frente ao destino social que às vezes emerge em Lessing. O Sturm und Drang rejeita essa resignação, voltando-se contra a dialética burguesa do público-privado, exibindo a esfera pública em sua dimensão independente, indiferente à esfera

privada, e mostrando o quanto é exatamente o peso de uma objetividade social alheia à vida privada harmoniosa que causa a degradação dessa vida. O tema do drama deixa de ser a comoção com a vida destruída, e torna-se “a força destrutiva do existente” (Ibidem, p. 174). Para Szondi, o dramaturgo paradigmático, aí, é Lenz, em cujas obras os incidentes tornam-se mais importantes que os personagens, a situação condiciona a ação. A dramaturgia se vê como correspondente formal da vida burguesa na medida em que retira o foco de sobre a vida privada, e coloca-o sobre os processos que impedem a configuração dessa vida: é uma *dramaturgia da sociedade reificada* (Idem).

### III.

É possível identificar um movimento na lógica do drama que aponta para a dissolução do seu princípio formal ancorado na comoção, algo análogo à “humanização do paradoxo” que ocorre na breve história da tragédia delineada por Szondi. No caso do drama, esse movimento vai da construção cênica da comoção, passando pela reflexão sobre suas causas, em direção à apresentação dessas causas, sob a forma da prioridade da situação político-social no Sturm und Drang. Também é interessante observar que a prioridade da situação, sob a forma da exibição de um âmbito público oposto ao privado, consiste no reaparecimento, no âmbito dramático, do motor das alterações do paradoxo trágico: a alienação da vida burguesa. Em *Teoria do Drama Moderno*, esse reaparecimento será discutido por Szondi em função da infiltração de um elemento épico na forma dramática (SZONDI, 2001, p. 27).

O ponto de partida de Szondi é um aprofundamento da definição do drama a partir de certos traços fundamentais dessa forma. O foco na esfera privada, comoção como matéria do texto, e a produção de compaixão identificadora entre o espetáculo e o público significam uma centralidade formal da intersubjetividade (Ibidem, p. 29), ou a apresentação teatral da realidade em termos de relações entre sujeitos – em última instância, através do diálogo. Na medida em que o diálogo é perfeitamente representável num palco, a construção estética do drama é tal que só faz alusão aos elementos que ela mesma coloca no palco. O diálogo como meio da expressão subjetiva e da apresentação da ação exige que o tempo e o lugar da ação sejam o tempo e o lugar da peça, de modo que tudo que diz respeito a ela está dentro dela: “o drama é absoluto” (Ibidem, p. 30).

Contudo, a partir dessa definição, Szondi apresentará uma série de obras teatrais que tendem ultrapassá-la, justamente na medida em que buscam aderir ao caráter absoluto do drama. O fundamento desse caráter absoluto já está desde sempre ameaçado por aquele mesmo elemento da vida burguesa que a marca como trágica (Ibidem, p. 46). Esse elemento é a reificação social, a alienação da esfera pública, e o fato de que o universo da intersubjetividade precisa ser mantido sempre em oposição a ele, como mostra a própria organização formal das peças. O esforço específico de construção da esfera onde a intersubjetividade faz sentido aparece cada vez mais nas peças: a tematização mais ou menos explícita da comoção por Lessing já era sinal disso e, ao longo do século XIX, estará configurada uma crise do drama. A

história dessa crise, que Szondi conta através da análise de obras-chave do período, é a história da infiltração de elementos extrínsecos à intersubjetividade no esforço de exibição cênica da intersubjetividade, algo que foi inaugurado pelo Sturm und Drang.

Para os objetivos da presente discussão, será suficiente apresentar um esboço de alguns momentos importantes da história dessa crise. Um deles é a obra de Ibsen. Nela, os personagens estão marcados pelo peso do passado, por eventos que, portanto, extrapolam o tempo absoluto do drama, o tempo dos acontecimentos no palco. O problema dessa extrapolação, entretanto, é resolvido através do recurso à rememoração por parte dos personagens, ou seja, a exibição do passado como interioridade, segundo o recurso formal da "técnica analítica" (Ibidem, p. 37). Trata-se justamente disso: de fazer análise do passado, de falar dele hoje, no tempo da cena, e mostrar o quanto a vida, hoje, está marcada por ele. Entretanto, na medida em que esse recurso se torna fundamental para o drama, a ação propriamente dita adquire um caráter periférico na cena: a ação não pode resolver nada, ela tem seu sentido fora dela e, o mais das vezes, ela acaba resvalando ou numa resignação impotente ou numa repetição confirmadora do passado. Na medida em que o que a ação mostra é as relações que as pessoas mantêm umas com as outras e confirmam através do diálogo, o caráter absoluto do drama é mantido, mas isso ao custo de um esvaziamento do seu sentido, o que emerge na atmosfera ao mesmo tempo pesada e rarefeita das peças de Ibsen.

Algo semelhante ocorre com Tchékov. Os personagens estão divididos entre nostalgia e utopia: o presente retratado pela cena é esvaziado entre esses dois extremos que não estão na cena, mas que entram nela refletidos pelos personagens. É que, por mais alienados que eles estejam de sua realidade, eles não renunciam à sociedade. Beneficiando-se do que Szondi identifica como "expansividade dos homens russos" (Idem, p. 50), os personagens abrem seus corações uns para os outros, presentificando o passado ressentido e o futuro que gostariam, mas não chega. O fato de que um presente esvaziado resulta num desinteresse mútuo das pessoas umas pelas outras não detém aquela expansividade, que então assume a forma do monólogo. A solidão compartilhada aparece no lugar da intersubjetividade. O conceito de drama não pode se realizar plenamente aqui.

Em Hauptmann, essa falta de aderência dos sujeitos ao presente, que aparece em Ibsen e em Tchékov, é ela mesma tematizada, e o drama sofre uma guinada social. O presente alienado, sem atrativos, que não funciona como amálgama para a intersubjetividade, é transformado em matéria dramática, sob a forma das "condições econômicas e políticas a cujo ditame está sujeita a vida individual" (Ibidem, p. 76), a serem estudadas pelas peças. A remissão a pessoas reais e a condições reais faz com que a experiência do teatro aponte para fora de si mesma, para o mundo fora do palco. Mas Hauptmann lança mão de um recurso formal para manter essa saída mais ou menos no registro do drama: a narrativa sobre a realidade, potencialmente épica, antidramática, é absorvido na figura de uma subjetividade entre as outras. O ponto máximo disso, em *Antes do nascer do sol*, é o personagem do Pesquisador Social, cuja função de eu-épico determina um distanciamento frente aos demais personagens, uma quebra da malha intersubjetiva. E a inadequação entre a forma dramática e o social

aparece, nessa mesma peça, com ainda mais força quando os personagens revoltam-se contra as condições econômicas e políticas que ao mesmo tempo impossibilitam o drama e reificam a vida real. Essa revolta não é dramatizável, não pode ser mostrada em termos puramente intersubjetivos, de relações entre indivíduos, mas depende de uma reflexão de âmbito diferente e mais complexo, com sujeitos coletivos e estruturas sociais maiores que as pessoas que as corporificam. A solução de Hauptmann para representar isso dramaticamente é não apresentar a revolta no palco, mas torná-la assunto de conversa. A intersubjetividade está salva, mas, por outro lado, o diálogo se remete a algo fora da cena e, portanto, o caráter absoluto do drama não é preservado. Ao mesmo tempo a revolta desaparece em sua especificidade épica – em seu alcance especificamente explosivo, a uma só vez, da forma social e da forma teatral.

À luz desses e de outros exemplos, Szondi qualificará a crise do drama em termos de uma “oposição sujeito-objeto” (Ibidem, p. 92). Por um lado, a matéria tratada – o lado objetivo – não se esgota simplesmente na relação entre personagens; por outro lado, os personagens não alcançam, enquanto simples sujeitos atômicos, imagens típicas da ideologia burguesa, a especificidade dessa matéria. Em sentido social mais amplo, trata-se de reconhecer que os processos sociais – os quais entram no drama como situação –, embora mobilizem os indivíduos e os submetam, não se traduzem em termos individuais. O sentido econômico e político dessa incomensurabilidade aparece nas próprias peças, na medida em que os autores, a partir da tematização de problemas de moral (Diderot), ou seja, pessoais, passam para a exibição de problemas de costumes (Tchékov), e vão se voltando cada vez mais para problemas especificamente sociais (Hauptmann). O mal-estar no palco, paralelo à infiltração do elemento épico na forma dramática, vai falando da alienação social real.

Essa infiltração tende cada vez mais a abolir totalmente os pressupostos do drama. Diante disso, dois caminhos se apresentam para os dramaturgos: ou insistir na forma, procurando um conteúdo especial e adequando-o a ela, ou desistir da forma, admitindo a exigência do fator épico demandado pelo material e explodindo o drama. O primeiro caminho é o das tentativas de “salvar” o drama; o segundo, das tentativas de “solucionar” o problema que apareceu na forma (Ibidem, p. 97). Para mostrar o que está em jogo aqui, bastarão dois exemplos da primeira, e um da segunda.

Importante tentativa de salvação do drama é o Naturalismo. Percebendo a direção do desenvolvimento histórico-social, sua tendência a eliminar a possibilidade expressiva da intersubjetividade, o Naturalismo se volta para aqueles setores da sociedade onde a reificação é tão completa, onde o peso do existente se faz sentir de maneira tão acachapante, que se produz, através da impotência e da ausência de conflito, o sentimento de um destino comum e, portanto, de uma subjetividade. O Naturalismo, assim, busca o “elemento arcaico no presente” (Ibidem, p. 102), mas justamente lá onde as tendências do presente estão totalmente realizadas. Mas se, assim, o drama consegue sobreviver, ele só se mantém sob a forma de uma espécie de relíquia ingrata. Esse teatro entrega, às plateias burguesas, a lembrança histórica da mera forma da intersubjetividade, preenchida pela degradação dos pobres. Assim, o espectador não está entre os personagens, e muito mais do que identificação reforçadora do caráter absoluto do drama, o que o Naturalismo produz – e, decerto, busca – é o estranhamento e até a repulsão.

Outra tentativa de salvação, onde a própria artificialidade do projeto de salvação se converte em recurso formal, é o teatro de confinamento de Hebbel. Aqueles indivíduos que o processo social isola e atomiza aparecem sob a forma de personagens que o destino confinou juntos – por exemplo, na cadeia –, de maneira que a intersubjetividade aparece como resultado da força. A cena é literalmente cercada com uma “muralha contra a épica do mundo exterior” (Ibidem, p. 117).

Quanto às tentativas de solução do problema da infiltração épica no espaço dramático, o exemplo mais claro delas é o teatro de Brecht, no qual a épica não é traduzida em termos da matéria teatral – seja como narrativa de fatos histórico-sociais, rememoração, ou força que obriga à intersubjetividade –, mas é preservada como elemento da própria forma. Szondi fala de uma “entronização do princípio científico” no teatro épico de Brecht: trata-se do fato de que as peças são instrumento de esclarecimento sobre o próprio processo histórico-social. Nas palavras do próprio Brecht, esse processo não é “personificado” ou *representado diante* do espectador, mas é “narrado” ou *apresentado para* o espectador (BRECHT, 1978, p. 16). Nesse sentido, o espetáculo está distanciado de si mesmo: por um lado, a matéria não se encerra na cena, mas a cena alude à matéria; por outro lado, o próprio espetáculo pode ser matéria de si mesmo, na medida em que Brecht insere, no texto, prólogos, projeções de títulos, e autoanálises por parte dos personagens. As coisas do mundo que ganham espaço no palco são mostradas e criticadas: as rupturas que invadiam a simples representação dramática, impossibilitando-a, são assumidas como constituintes da forma, que é investigativa.

Assim, a “autoalienação do homem” na sociedade burguesa, “para quem o próprio ser social tornou-se algo objetivo [...], recebe em todas as camadas da obra sua precipitação formal e se converte assim no princípio universal de sua forma” (SZONDI, 2001, p. 139). A distância dolorosa dos indivíduos frente às suas condições não é mais experimentada nem mesmo como dor subjetiva, mas como condição geral, exibida pela peça no espaço que ela abre entre as coisas representadas e a consideração científica delas, tudo no interior da cena. Trata-se de uma forma que faz justiça à realidade reificada. Sem dissolver os personagens, ela mostra o quanto sua subjetividade é problemática. Os interesses e projetos dos personagens são representados objetivamente pela cena: não estão fundados na convicção dos personagens, ou no sentimento que essa convicção evoca nos atores e, através deles, no público. Em vista dos recursos de distanciamento, tanto a convicção quanto os sentimentos estão todo o tempo em questão no teatro de Brecht, e o público, assim, é colocado na posição de autor de sua própria experiência teatral: quem está certo? De que lado ficar? Que fazer com minha revolta/ira/dúvida? Em vista do fato de que se trata sempre de matéria passível de questionamento social e político, essa determinação consciente da experiência estética é uma alusão à determinação consciente do âmbito histórico, de modo que, enquanto culminância explosiva da infiltração do elemento épico na forma dramática, o teatro de Brecht está marcado pela resolução de encarar o problema do drama como um problema histórico-social da sociedade burguesa, e tematizar esse problema esteticamente. Essa tematização estética aponta para a superação da forma burguesa de drama; em paralelo, trata-se de apontar para a superação da alienação e, portanto, da forma burguesa de organização social.

## Bibliografia

- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**. Trad. de G. A. de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985
- \_\_\_\_\_. **Aesthetic theory**. Trad. de R. Hullot-Kentor. University of Minnesota: 1997.
- BENJAMIN, Walter. **Illuminations**. Trad. de H. Zorn. London: Pimlico, 1999
- \_\_\_\_\_. **Origem do drama barroco alemão**. Trad. de S. P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**. Trad. de F. P. Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- LUKÁCS, George. Franz Kafka ou Thomas Mann. In: **Realismo crítico hoje**. Brasília: Coordenadora Editora de Brasília, 1969.
- \_\_\_\_\_. Narrar ou descrever? In: **Ensaio sobre literatura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968
- MARX, Karl. **O 18 Brumário de Luís Bonaparte e Cartas a Kugelman**. Trad. de L. Konder e R. Guimarães. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1978.
- OEHLER, Dolf. **O velho mundo desce aos infernos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- SARTRE, Jean-Paul. Présentation des temps modernes. In: \_\_\_\_\_. **Situations II**. Paris: Gallimard, 1958
- SZONDI, Peter. **Ensaio sobre o trágico**. Trad. de P. Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004a
- \_\_\_\_\_. **Teoria do drama burguês**. Trad. de L. S. Repa. São Paulo: Cosac Naify, 2004b.
- \_\_\_\_\_. **Teoria do drama moderno**. Trad. de L. S. Repa. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

---

**Title:** Art and bourgeois society in Peter Szondi's theory of the theatrical text

**Abstract:** This essay analyses the arguments deployed by Peter Szondi in his *Essay on the tragic* (1961), *Theory of bourgeois drama* (1973), and *Theory of modern drama* (1956) so as to undertake a general characterization of his sociology of literature, highlighting the author's attention to the conflicts between the writing of theatrical texts and the tradition of theatrical genres. That writing process is such that plants the text firmly in its historical background, so that its complex social situation is formally crystallised in its logical structure as a sort of aesthetic account of its time. As the Western civilizing effort itself thus becomes thematic for theatrical works, its contradictions express themselves in their form.

**Keywords:** Peter Szondi. Sociology of literature. Bourgeois society

---

Recebido em: 18/08/2012. Aceito em 17/06/2013