

DRAMA TURGIAS DE DESVIO

João Sanches



Em *Dramaturgias de desvio*, João Sanches discute as estratégias de autores contemporâneos a partir da análise de 100 peças encenadas no Brasil no início do século XXI. Baseando-se na noção de *desvio* – formulação de Jean-Pierre Sarrazac que, por sua vez, inspira-se na proposta de *leveza* do escritor Italo Calvino – Sanches desenvolve uma reflexão original sobre a diversidade da dramaturgia contemporânea. Seu texto dedica-se sobretudo à compreensão das práticas artísticas que não se enquadram nos padrões estabelecidos em qualquer contexto histórico e social. Reconhecendo o desvio (a autorreflexão, a diferença, a mudança de perspectiva) como estratégia de construção da intriga, mas também como alegoria da relação do artista com a realidade, este livro aponta para uma multiplicidade de tradições, formas e possibilidades do drama.





DRAMA
TURGIAS
DE DESVIO

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

Reitor

Paulo Cesar Miguez de Oliveira

Vice-reitor

Penildon Silva Filho



EDITORA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

Diretora

Susane Santos Barros

Conselho Editorial

Alberto Brum Novaes

Angelo Szaniecki Perret Serpa

Caiuby Alves da Costa

Charbel Niño El-Hani

Cleise Furtado Mendes

Evelina de Carvalho Sá Hoisel

Maria do Carmo Soares de Freitas

Maria Vidal de Negreiros Camargo



Apoio:

Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC/UFBA)
Proap/Capes.



DRAMA TURGIAS DE DESVIO

João Sanches

Salvador
Edufba
2023

2023, João Sanches.

Direitos para esta edição cedidos à Edufba. Feito o Depósito Legal.

Grafia atualizada conforme o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, em vigor no Brasil desde 2009.

Coordenação editorial

Cristovão Mascarenhas

Foto de capa

Freepik

Coordenação gráfica

Edson Sales

Foto do autor

Sora Maia

Coordenação de produção

Gabriela Nascimento

Revisão

Ruth Neves Santos

Capa e projeto gráfico

Amanda Fahel Reis

Normalização

Maíra de Souza Lima

Sistema de Bibliotecas - SIBI/UFBA

S211 Sanches, João.

Dramaturgias de desvio / João Sanches. - Salvador :
Edufba, 2023.

350 p.

ISBN: 978-65-5630-544-8

1. Teatro (Literatura) - Análise. 2. Teatro (Literatura) –
Técnica.

CDU – 792.82

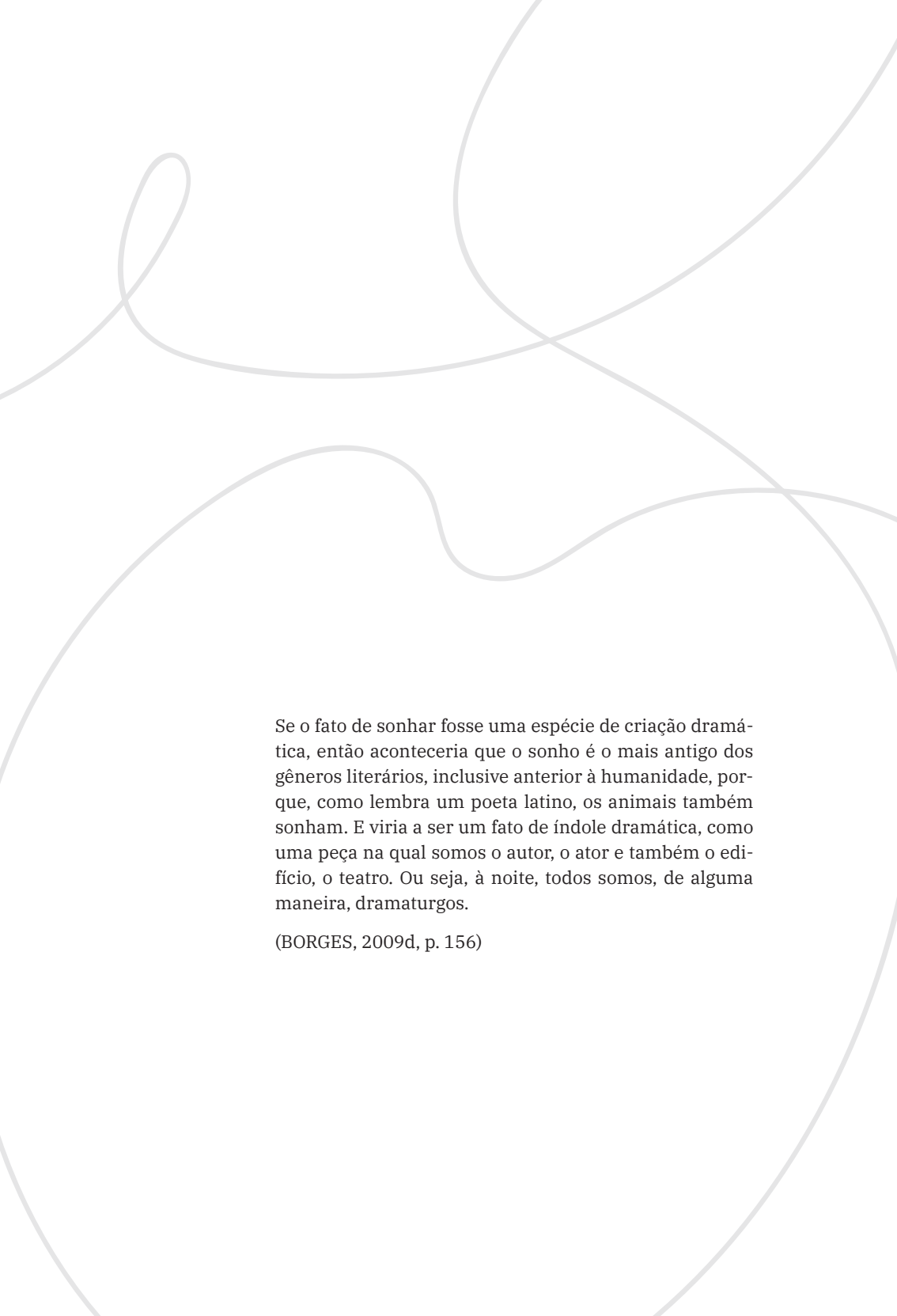
Elaborada por Geovana Soares Lira CRB-5: BA-001975/O

Editora afiliada à



Editora da UFBA

Rua Barão de Jeremoabo, s/n – Campus de Ondina
40170-115 – Salvador, Bahia | Tel.: +55 71 3283-6164
edufba.ufba.br | edufba@ufba.br



Se o fato de sonhar fosse uma espécie de criação dramática, então aconteceria que o sonho é o mais antigo dos gêneros literários, inclusive anterior à humanidade, porque, como lembra um poeta latino, os animais também sonham. E viria a ser um fato de índole dramática, como uma peça na qual somos o autor, o ator e também o edifício, o teatro. Ou seja, à noite, todos somos, de alguma maneira, dramaturgos.

(BORGES, 2009d, p. 156)

SUMÁRIO

| | |
|---|----|
| PREFÁCIO // A escrita em linhas tortas <i>Cleise Mendes</i> | 11 |
| INTRODUÇÃO | 19 |
| CAPÍTULO I // O DRAMA: acanônico por natureza | 31 |
| A <i>Poética</i> de Aristóteles | 35 |
| Bakhtin e o dialogismo | 39 |
| <i>Ájax/Aias</i> , uma tragédia acanônica e polifônica | 46 |
| A flexibilização dos gêneros: modos poéticos, modos de (cri)ação | 66 |
| <i>Troilus e Créssida</i> , outro exemplo de desvio | 72 |
| Algumas concepções tradicionais de drama | 79 |
| O conceito operativo de crise do drama | 83 |
| A hipótese de Szondi: a epicização do drama | 89 |
| A tese de Sarrazac: a rapsodização do drama | 96 |

| | |
|--|-----|
| CAPÍTULO II // A POSSIBILIDADE DA FÁBULA | 109 |
| Situação dramática | 121 |
| O modelo actancial | 125 |
| As fábulas contemporâneas e seus desvios | 133 |
| Os dramas da fábula: o que contar e como contar? | 134 |
| Brecht: fábula e autocrítica | 149 |
| Possibilidades de ação: ideias de abertura | 159 |
| CAPÍTULO III // DRAMATURGIAS DE DESVIO: | 165 |
| Emersões épicas | |
| A herança dos desvios épicos: alguns procedimentos recorrentes | 165 |
| Montagem/colagem | 167 |
| » <i>Esse Glauber</i> : uma montagem baiana | 181 |
| Rapsódia | 194 |
| » <i>Lábaro estrelado</i> : uma rapsódia brasileira | 199 |
| » <i>As coisas boas da vida</i> : uma rapsódia? | 204 |
| Metadrama | 210 |
| » <i>Clandestinos</i> , a peça | 216 |
| » Outros metadramas: <i>Entre nós</i> | 229 |
| » Outros metadramas: <i>Papagaio</i> | 233 |
| » Outros metadramas: <i>Matilde</i> | 236 |
| CAPÍTULO IV // DRAMATURGIAS DE DESVIO: | 241 |
| Emersões líricas | |
| Emersões líricas no drama | 243 |
| O drama lírico | 248 |
| Monodrama | 250 |
| » <i>Fluxorama e Savana glacial</i> | 264 |
| » <i>Cheiro de chuva</i> | 269 |

| | |
|--|-----|
| » <i>Jogo de sonho</i> | 272 |
| » <i>Amores surdos, Marcha para Zenturo, Por Elise e Congresso Internacional do Medo</i> | 274 |
| Heranças surrealistas e absurdas | 275 |
| » <i>Namíbia, não!</i> | 283 |
| Poema dramático | 287 |
| » <i>Alugo minha língua</i> | 291 |
| Ação cíclica | 297 |
| » <i>Os javalis e Crimes delicados</i> | 302 |
| » <i>The cachorro manco show</i> | 308 |
| Os limites da interpretação | 319 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS | 321 |
| REFERÊNCIAS | 333 |

PREFÁCIO

A escrita em linhas tortas

Cleise Mendes

É fácil prever que este livro em breve será um título de presença constante no crescente rol de referências que ativam pesquisas, debates e criações no campo de estudos de teatro e dramaturgia. Sua feitura nasce do feliz encontro entre a vivência de processos criativos e a contínua reflexão acerca de tais práticas – fatores que se combinam na trajetória artística e intelectual de seu autor. Dramaturgo, encenador, ensaísta e professor de teatro, João Sanches elabora, em *Dramaturgias de desvio*, um tipo de abordagem crítico-teórica para escritas dramáticas que logra ampliar, significativamente, nossa compreensão das estratégias postas em cena por autores contemporâneos para figurar e interpelar o mundo em que vivemos e assim manter vivo o interesse de seu espectador.

Como se sabe, um dos fatores que podem, de saída, favorecer ou não o sucesso de uma pesquisa é o alcance da rede conceitual que utiliza para acolher seu objeto, ou seja, o grau de visão que lhe possibilita o seu horizonte teórico. No caso dos estudos drama-

túrgicos, por exemplo, há cerca de três décadas proliferaram certas formulações ora precipitadas, ora francamente apocalípticas, que rapidamente traçaram uma linha reta desde o surgimento de um drama “em crise” até a sua futura extinção, vaticinando o advento de um teatro a partir de então divorciado da forma dramática. Porém, para descrédito de tais profecias, no mesmo período em que foram enunciadas (inclusive na mesma década de 1990), surgiram em toda parte novos autores que pareciam não acreditar em criações ou extinções absolutas no reino da arte e lograram revigorar sua escrita dramática através de experimentos formais e temáticos os mais diversos.¹ Diante disso, do inegável interesse despertado pela encenação de novas produções dramáticas, do descompasso entre o vaticínio fúnebre e as práticas criativas, as teorias que propunham uma antevisão da morte do drama tiveram que ser pouco a pouco relativizadas, sob pena de precisar conter seu próprio obituário.

Para grande proveito de seus leitores, o autor deste livro foi buscar seus referenciais teóricos em outra direção: tomou por base uma ideia do drama como forma aberta, acanônica por natureza, livre da constrição a regras e manuais, capaz de reinventar constantemente suas estratégias, apto a oxigenar-se com os ares de cada tempo e espaço, sem perder, no entanto, sua força originária como modo poético de construir imagens do convívio humano. Para elaborar essa visão arejada e produtiva da forma dramática, João Sanches elege como base conceitual o trabalho desenvolvido pelo teórico francês Jean-Pierre Sarrazac e seu grupo de pesquisa na Universidade de Paris III, Sorbonne, que vem se consolidando como uma das mais promissoras contribuições ao estudo da dramaturgia moderna e contemporânea. Desde seu primeiro livro – *O futuro do drama (L’avenir du drame, 1981)* –,

1 Veja-se a esse respeito, por exemplo, o estudo de Paulo Ricardo Berton acerca de uma nova geração de dramaturgos alemães surgidos nos anos de 1990, em: BARBOSA, M. (org.). *Novo Drama Alemão*. Salvador: Instituto Cultural Brasil-Alemanha, 2011.

Sarrazac afasta-se das visões de morte ou obsolescência do drama; nas obras seguintes, com base na análise de textos de dramaturgos europeus, desenvolve um pensamento teórico vigoroso que concebe as mutações e transbordamentos da escrita dramática contemporânea como sintoma de uma arte que se recria constantemente e faz da famosa “crise” (apontada por Peter Szondi no drama produzido pós-1880) uma espécie de pulsão herética que desafia paradigmas e se expressa em múltiplas possibilidades de composição dramatúrgica. No contexto dessas reflexões (sobretudo em verbete do *Lexique du drame moderne et contemporain*, 2005), Sarrazac fala em “estratégias de desvio” para indicar alguns procedimentos que levariam os dramaturgos do teatro moderno e contemporâneo a afastar-se dos cânones estabelecidos pela tradição dramática e experimentar vias oblíquas e não rotineiras em seus processos criativos.

Pesquisador arguto, João Sanches percebe as potencialidades inovadoras dessa perspectiva de leitura e organiza, sempre a partir da observação de exemplos concretos de escritas para a cena, um repertório de procedimentos “desviantes”, ou seja, formas de construção que fogem aos modelos instituídos historicamente para definir o que seria “o drama” – segundo princípios aristotélicos, diderotianos, hegelianos, szondianos... – e cuja presença mostra-se recorrente nas práticas dramatúrgicas, como no *corpus* escolhido para análise. O conjunto de textos que o autor circunscreve para sua investigação compreende 100 peças encenadas no Brasil entre 1995 e 2015. Torna-se desnecessário ressaltar, por óbvio, diante do ainda parco número de obras críticas dedicadas à dramaturgia nacional, o inegável interesse que uma abordagem atualizada dessas peças traz para nossos artistas, pesquisadores, professores e alunos das áreas de artes e humanidades.

A noção de desvio, ativada pelas percepções deste estudo, está associada à liberdade de pensar e criar, e assim se constitui, segundo nos lembra o autor, como traço característico da própria linguagem, que “para dar conta do real, precisa se desviar do mundo, precisa operar uma mediação”. Desviar-se – de

um modelo, de um padrão, de um hábito receptivo – é o movimento que permite inaugurar espaços para o florescimento de novas formas artísticas, graças a um jogo dialético entre aproximação e distância, entre tradição e inovação. Na compreensão desse processo, João Sanches não perde de vista a importância de ancorar suas análises na realidade da produção dramática, ciente de que “as próprias obras artísticas podem (e devem) guiar nossas escolhas teóricas, sugerindo, legitimando ou falsificando eventuais interpretações”.

Porém, a tarefa a que se propõe João Sanches vai muito além de uma mera aplicação dos mais recentes desenvolvimentos da teoria do drama à dramaturgia brasileira. Para articular tais ferramentas de análise à observação dos textos encenados, o autor constrói o seu próprio dispositivo crítico, e, ao fazê-lo, amplia o repertório das técnicas de composição que surgem reiteradas nas novas escritas dramáticas. Se, por exemplo, as ocorrências de recursos épicos no drama já mereceram atenção dos estudiosos há décadas (desde o impacto renovador produzido pelo teatro brechtiano – como prática e teoria), tem sido escasso o interesse dedicado ao uso de estratégias próprias do lírico, quando muito reconhecidas apenas na linguagem dos diálogos. Mas em *Dramaturgias de desvio* existe igual e minuciosa atenção do autor para a presença de elementos épicos e líricos no contínuo trabalho de reconfiguração das possibilidades dramatúrgicas.

Essas tendências principais de experimentação, hibridização e perpétuo “renascimento” das escritas dramáticas – que não raro se cruzam e se combinam em graus variados – são aqui chamadas de “emersões épicas” e “emersões líricas”, e por meio dessa distinção João Sanches realiza a exigente tarefa de lidar com uma variedade de técnicas e procedimentos, organizando-os na forma de uma “tipologia básica de desvios”. O termo “emersões”, cunhado pelo autor, é bem feliz ao provocar a sugestiva imagem da forma dramática – ou do corpo do drama – como uma espécie de mar revolto, sempre redesenhado pelas ondas que as correntes épicas e líricas desencadeiam em sua confluência.

Antes de dirigir sua análise para atual produção dramática, João Sanches convida seu leitor a observar, em textos consagrados da tradição dramatúrgica, alguns procedimentos que podem ser chamados de *acanônicos*, pois contrariam as convenções vigentes em seu espaço-tempo. Em sua bela e instigante leitura da tragédia *Ajax (Aias)*, de Sófocles, vão sendo evidenciados traços curiosos dessa composição que fugiriam de um suposto paradigma instituído para a forma tragédia, chegando ao cúmulo de ameaçar a sacrossanta unidade de ação! Assim também, examinando a “estranha” estruturação da peça *Troilus e Cressida*, de Shakespeare, o autor ressalta o forte teor crítico-social com que é tratado o tema da guerra e como esse olhar produz uma composição repleta de desvios do dramático, na qual há recursos épicos cujos efeitos de distanciamento ganham tons paródicos e mesmo bufonescos.

Note-se a importância estratégica, pela ótica não só da teoria, mas da história do drama, de que um exame de procedimentos da dramaturgia contemporânea seja antecedido pela análise de uma tragédia grega e de um drama shakespeariano. Aqui o autor parece adotar, habilmente, um método “desviante” – à semelhança do objeto que investiga – ao iniciar seu percurso argumentativo com uma espécie de *flashback* na linha temporal da tradição dramatúrgica. O que se ganha, com isso, é um alargamento de visão: esse recuo na série histórica é na verdade um recurso engenhoso para demonstrar que o desvio pode ser um traço presente na criação dramatúrgica de qualquer tempo, em seus melhores momentos. Sim, Sófocles e Shakespeare cometeram desvios, dentro do quadro de expectativas da arte de seu tempo, e graças a eles produziram obras cuja estranheza e fascínio ainda hoje nos envolvem.

Com esse instigante ponto de partida, e após empreender um necessário reexame crítico de noções basilares da arte dramatúrgica, como as de ação e situação dramática, João Sanches ajusta o foco do seu estudo para aplicar uma ideia renovada de drama à análise de uma centena de peças brasileiras. Por clareza metodológica, o autor evita a dispersão dos elementos tradicionalmente estruturantes da forma dramática, ao escolher a intriga como

uma espécie de crivo operativo que lhe permita observar tanto as constantes quanto as variáveis presentes nas diversas formas pelas quais os autores contemporâneos operam a estruturação de suas fábulas.

O exame acurado e compreensivo – ou seja, recusando dogmatismos teóricos – que o autor dedica a esse conjunto de textos faz com que ele se torne mais do que um recorte privilegiado de exemplos que comprovem uma singular abordagem crítica; a inteligência das análises desperta nossa atenção para a variedade, a eficácia e o poder inventivo das práticas dramatúrgicas que vêm animando os palcos brasileiros. Além de Sarrazac, e da presença – incontornável – de Brecht, este estudo se alicerça na escuta produtiva e no olhar questionador dirigidos a certos autores que, embora vindos alguns de outros campos de investigação, contribuíram de diferentes modos para erguer os pilares de um pensamento teórico sobre o drama moderno e contemporâneo, seja em sua dimensão estética, semiológica, pragmática ou histórico-crítica, como: Souriau, Greimas, Bakhtin, Austin, Benjamin, Ricoeur, Dort, Esslin, Bornheim, entre outros.

Pela perspectiva do desvio como um passaporte para as aventuras da criação, que é a deste livro, o drama não é nem absoluto nem obsoleto; é uma forma artística que, como todas as outras, transforma-se no curso das ambiências de recepção e dos momentos históricos. Desviar-se, como bem explicita o autor, significa abordar a realidade de modo a produzir um deslocamento do ponto de vista, e com ele a abertura para novas formas de percepção. Para isso, o artista precisa também dar um passo atrás, tomar distância, e olhar “de soslaio” para os modelos poéticos da tradição, optando por não andar em linha reta, ou seja, não palmilhando as linhas pontilhadas que lhe indicam as convenções artísticas vigentes. A aposta em uma escrita que deliberadamente “sai da linha” e arrisca-se por “vias desusadas” (como fez e escreveu Gregório de Matos) parece ter sido o gesto dos dramaturgos capazes de reafirmar a força e eficácia do modo dramático e ao mesmo tempo reinventá-lo pelos mais inusitados caminhos,

ora por retomadas insólitas de certos veios da tradição, ora por fugas e desvios de rota.

Outro mérito deste livro – e que o coloca ao alcance de um público leitor bem amplo – reside em sua escrita clara e convidativa, que mantém saudável equidistância dos extremos da formalização acadêmica e da superficialidade discursiva. Combinando fluidez comunicativa e rigor terminológico, o autor tem sucesso ao revelar e compartilhar esse vasto painel de processos de criação dramática de modo a atrair o interesse não apenas de estudiosos do campo, mas também do leitor não especializado.

Aliás, a epígrafe de Jorge Luís Borges que abre este estudo abre também o horizonte possível de sua recepção, com um gesto de irrecusável inclusão. Se, como fatais sonhadores, somos todos nós, a cada noite, em nosso palco interno, autores e atores de nossas fabulações oníricas, e assim também de certo modo dramaturgos, é possível apostar que qualquer leitor poderá encontrar aqui o prazer de conhecer (ou reconhecer) algumas das mais eficazes e inovadoras estratégias poéticas usadas pelo drama para levar à cena o desejo humano.

INTRODUÇÃO

Para decepar a cabeça da Medusa sem se deixar petrificar, Perseu se sustenta sobre o que há de mais leve, as nuvens e o vento; e dirige o olhar para aquilo que só pode se revelar por uma visão indireta, por uma imagem capturada no espelho.

(CALVINO, 1990, p. 16)

Em *Seis propostas para o próximo milênio*, estão reunidas cinco conferências do escritor Italo Calvino (1990) que seriam realizadas em Harvard, nas quais são abordadas cinco qualidades, ou cinco valores da criação literária preconizados pelo autor. A citação acima faz parte da primeira proposta de Calvino: a leveza. O escritor toma o mito grego de Perseu como alegoria de sua relação com a escrita e, conseqüentemente, da relação do artista com o mundo: “Sou tentado de repente a encontrar nesse mito uma alegoria da relação do poeta com o mundo, uma lição do processo de continuar escrevendo”. (CALVINO, 1990, p. 16) Calvino afirma que seu trabalho como escritor teria sido marcado, particularmente, pela tentativa de subtração de peso à narrativa e à linguagem. A conferência propõe explicar por que ele foi levado a considerar a leveza como

valor, como qualidade positiva do trabalho ficcional. Por meio de exemplos e comparações que incluem escritores como Ovídio, Lucrécio, Boccaccio, Cavalcanti, Dante, Shakespeare, Cyrano, Swift e, finalmente, Kafka, Calvino afirma enxergar uma constante antropológica “[...] nesse nexo entre a levitação desejada e a privação sofrida. Tal é o dispositivo antropológico que a literatura perpetua”. (CALVINO, 1990, p. 40)

A leveza para o autor é associada à liberdade do pensamento, está relacionada à capacidade de desvio, característica da linguagem que, para dar conta do real, precisa se desviar do mundo, precisa operar uma mediação. Leveza, nessa perspectiva, não se refere à ausência de densidade, frivolidade, superficialidade, ou mesmo fuga, evasão, irracionalidade, pelo contrário, à leveza associam-se qualidades literárias como precisão e determinação, e certa recusa ao que é vago ou aleatório.

Cada vez que o reino do humano me parece condenado ao peso, digo para mim mesmo que à maneira de Perseu eu devia voar para outro espaço. Não se trata absolutamente de fuga para o sonho ou o irracional. Quero dizer que preciso mudar de ponto de observação, que preciso considerar o mundo sob uma outra óptica, outra lógica, outros meios de conhecimento e controle. As imagens de leveza que busco não devem, em contato com a realidade presente e futura, dissolver-se como sonhos [...]. (CALVINO, 1990, p. 19)

A leveza de Calvino, à qual associamos a noção de desvio, é proposta como relativização, autorreflexão, mudança de perspectiva. O dispositivo do desvio tem como função operar uma espécie de *distanciamento* que permita a conjectura, que presuponha mudanças de referencial, que proporcione a abertura de possibilidades (para a criação e/ou recepção de uma determinada obra, no nosso caso, dramaturgica). O termo “distanciamento” remete à teoria do dramaturgo e diretor alemão Bertolt

Brecht (1898-1956), a qual abordaremos, mais detidamente, no segundo capítulo. Por ora, é possível destacar a identificação do conceito de Brecht com o que o presente estudo propõe para a noção de desvio:

[...] Os acontecimentos e as pessoas do dia-a-dia, do ambiente imediato, possuem, para nós, um cunho de naturalidade, por nos serem habituais. Distanciá-los é torná-los extraordinários. A técnica da dúvida, dúvida perante acontecimentos usuais, óbvios, jamais postos em dúvida, foi cuidadosamente elaborada pela ciência, e não há motivo para que a arte não adote, também, uma atitude profundamente útil como essa. (BRECHT, 2005, p. 110)

Nessa perspectiva, a noção de desvio seria um desdobramento da noção de distanciamento de Brecht, com algumas diferenças. Assim também compreende o dramaturgo e teórico francês Jean-Pierre Sarrazac (2012, p. 65), de quem tomamos o termo: “Com efeito, a arte do desvio não deixa de se relacionar com o distanciamento brechtiano: afastar-se da realidade, considerá-la instalando-se à distância e de um ponto de vista estrangeiro a fim de melhor reconhecê-la”. A diferença entre distanciamento e desvio estaria no fato de que a noção de desvio, aqui proposta, trata especificamente de construções dramáticas nas quais a autorreflexividade se apresenta não apenas por meio de emersões épicas. A subjetividade, tantas vezes rotulada como “subjetivismo”, tem suas emersões no drama e determina as formas de muitas obras emblemáticas das dramaturgias moderna e contemporânea, encenadas no Ocidente. O trabalho teórico de Jean-Pierre Sarrazac (2012) e de seu grupo de pesquisa propõe noções que reconhecem esses desvios e suas genealogias, associando-os à questão ampliada do realismo na obra de arte – realismo entendido como modo de formar, como materialização, em produto artístico, de uma relação com o mundo concreto, “real”:

[...] Italo Calvino enaltece, ao falar de realismo, a visão indireta, à qual associa a figura mitológica de Perseu: o mundo é igual à Medusa, se o escritor quiser explicá-lo escapando à paralisação, deve evitar olhar o monstro de frente.

No teatro, como na literatura romanesca, o desvio constitui a estratégia do escritor realista moderno. Esclareçamos, todavia, que não se trata aqui de um realismo fundado na imitação do vivo, esse realismo estritamente figurativo, na tradição de Balzac e Tolstói, que Lukács coroa com o título de ‘grande realismo’ a fim de depreciar toda literatura dramática da modernidade, dos naturalistas a Brecht, passando pelos simbolistas e expressionistas. (SARRAZAC, 2012, p. 63-64)

O realismo a que se refere Jean-Pierre Sarrazac também é abordado por Brecht, diretamente, no ensaio *O carácter popular da arte e arte realista* (BRECHT, 1973), escrito em 1938. O texto de Brecht (1973) é marcado pela ênfase na luta de classes, o que justificaria sua interpretação no sentido de um realismo histórico, socialista, ainda assim, a concepção do dramaturgo aponta para além desse horizonte. O conceito de realismo de Brecht recomenda a necessidade de se apresentar o sistema de causalidade social (identificação de um sistema de forças); de se escrever do ponto de vista de quem propõe as soluções para os problemas mais urgentes da sociedade (relevância coletiva); e de se destacar os pontos de desenvolvimento de qualquer processo (a relativa autonomia das partes). O autor propõe seus principais imperativos e preconiza a criação de outros, estimulando os artistas a utilizarem toda sua criatividade e fantasia para os realizar. Brecht deixa claro que o realismo de uma obra não estaria na adesão a uma forma específica de representação do real e, sim, no diálogo formal entre diversas poéticas (tradicional ou não) e a realidade com a qual interage o artista (ou da qual pretende dar conta). Assim como Sarrazac, o dramaturgo cita Balzac e Tolstói como exemplos de escritores realistas para

um determinado contexto histórico, e defende que, na medida em que o mundo muda, a ideia de realismo também muda, correspondendo a outros modos de formar:

[...] O realismo não é apenas um problema formal. Ao copiar esses artistas [Balzac, Tolstói], deixaríamos de o ser.

Pois os tempos mudam, e se não mudam, a situação é pior de hora a hora para quem não nasceu privilegiado. Os métodos gastam-se, os atractivos desaparecem. Surgem novos problemas que exigem novos meios. A realidade transforma-se e para a representar é necessário mudar a forma de representação. Nada surge do nada, o novo nasce do velho e é por isso mesmo que é novo. (BRECHT, 1973, p. 12)

A ideia de mudança formal, preconizando/representando mudanças sociais, de pensamento, ou de valores, é comumente associada à arte de vanguarda, mas não se restringe a ela, pois refere-se, sobretudo, à natureza geral da relação do artista com o mundo, a seu processo de tradução de pensamentos, sentimentos, interações com a realidade, por meio de uma materialização formal de carácter estético. Assim, também propomos tomar a noção de realismo de Brecht neste sentido mais amplo – de realismo como estratégia artística de representação de uma determinada realidade.

[...] Não podemos estabelecer se uma obra é realista ou não, apoiando-nos apenas na comparação com outras obras existentes, consideradas realistas e que dentro de sua época se devem efectivamente qualificar de realistas. Em cada caso particular, a representação deve se comparar com a própria vida, e não apenas com outras representações da vida. (BRECHT, 1973, p. 16)

Jean-Pierre Sarrazac (2012), por sua vez, como está explicitada em sua citação anterior, refere-se a essa noção ampliada de realismo quando concebe o *desvio* como principal estratégia realista moderna (e também contemporânea). Os trabalhos do autor francês e de seu grupo de pesquisa na Universidade de Paris III, Sorbonne, compõem uns dos principais referenciais dos estudos acadêmicos recentes sobre dramaturgias modernas e contemporâneas. A partir de conceitos tradicionais, e também de noções operativas de autoria do próprio grupo, referentes à procedimentos de construção dramaturgica recorrentes desde a segunda metade do século XX, Sarrazac e seus colaboradores comentam, principalmente no *Léxico do drama moderno e contemporâneo* (2012), uma série de autores e obras, cujas invenções podem vir a constituir uma espécie de “cânone do desvio”.

Um estudo aprofundado desses extraordinários canteiros de obra de formas experimentais constituídos por peças igualmente dependentes da montagem, como *O sonho*, de Strindberg, ou *O sapato de cetim*, de Claudel (o qual coloca justamente na epígrafe de sua obra um provérbio português: ‘Deus escreve certo por linhas tortas’), certamente nos permitirá efetuar um vasto inventário das formas-desvios no teatro do século XX. [...] Numa época em que a noção de gênero codificado – comédia, tragédia, *féerie*, farsa etc. – parece ter-se tornado obsoleta ou paradoxal [...] talvez pudéssemos visar uma tipologia dos desvios – essas formas que deformam, essas deformações que informam – no teatro moderno e contemporâneo. (SARRAZAC, 2012, p. 65-66, grifo do autor)

O trabalho de Sarrazac e de seu grupo de pesquisa é uma importante contribuição para a cartografia da produção dramaturgica recente, pois sua abordagem reconhece as dinâmicas de transformação dessas práticas, em especial da escrita para o palco. A proposta do nosso estudo foi – a partir de noções teóricas

relacionadas à pesquisa de Sarrazac (2002, 2010, 2012, 2013a, 2013b) e de seu grupo (que, por sua vez, dialoga com a teoria do teatro, do drama, do romance, da pragmática e da semiótica) e também aos estudos de dramaturgos e teóricos brasileiros como Cleise Mendes (1981, 1995, 2008, 2011a, 2011c), Gil Vicente Tavares (2011) e Marcos Barbosa (2011a), entre outros que serão apresentados nos próximos capítulos – realizar um estudo comparativo tendo como objeto uma amostra da produção dramática encenada no Brasil no início do século XXI. Como toda obra concreta é potencialmente desviante em relação a um modelo abstrato, procuramos então identificar em um *corpus* de 100 peças esses desvios – tomando diferentes modelos tradicionais e noções contemporâneas como referências – e propor uma abordagem teórica de suas recorrências.

Uma vez que, para a tradição e para as dramaturgias contemporâneas (pelo menos, é o que observamos em nosso *corpus* de peças), a fábula e, especialmente, a intriga continuam sendo noções centrais para a estruturação do texto dramático, procedemos à análise e à classificação das recorrências relativas a essas noções. Compreendemos que a estratégia de composição de qualquer peça pode ser relacionada à noção de fábula e/ou intriga, ainda que seja por denegação ou preterição das mesmas.

Na teoria do drama, os termos “fábula” e “intriga” têm significados diferentes, embora, a depender da interpretação teórica, sejam associados ao termo grego “*mythos*”, presente na *Poética* de Aristóteles. A concepção aristotélica, que reconhece a intriga como o principal elemento do drama, se desdobrou em diferentes ideias e práticas. Os termos “fábula” e “intriga” são bastante controversos e remetem a diferentes significados e usos teóricos, por essas razões, o segundo capítulo concentra-se nessa discussão e procura delimitar em quais sentidos operamos com esses termos.

Em síntese, classificamos os textos em duas macrocategorias, relativas à construção da intriga. A primeira reúne os textos que apresentam estratégias dramáticas mais identificadas com as tradições. São consideradas tradicionais as concepções

dramáticas aristotélicas (desenvolvidas a partir da observação das tragédias gregas) e seus desdobramentos mais conhecidos: as concepções dramáticas neoclássicas e hegelianas. Também são considerados tradicionais os modelos realista/naturalista e melodramático. Considerando essas como as principais heranças tradicionais presentes na dramaturgia ainda hoje, nosso estudo identificou 23 peças que apresentam características semelhantes, ou que estimulam comparações com essas referências.

A segunda macrocategoria reúne as peças que denominamos de *dramaturgias de desvio*. Essas dramaturgias apresentam estruturas dramáticas que explicitam estratégias de relativização do sentido, que evidenciam sua autorreflexividade, diferenciando-se assim dos textos mais identificados com as tradições mencionadas, que tenderiam a construções mais unívocas, ou mais *fechadas* – na medida em que demandam um tipo menos explícito de colaboração da recepção. As *dramaturgias de desvio*, dramaturgias mais *abertas*, dramaturgias, muitas vezes, de perfil *antiaristotélico*, correspondem a um total de 77 peças, 77% do nosso *corpus* de textos. Ou seja, as dramaturgias de *desvio* se mostraram predominantes em nosso *corpus* e, por isso, acabaram por constituir nosso principal objeto de reflexão.

Nosso estudo se concentrou nessas 77 peças e propôs uma tipologia básica de desvios, na tentativa de diferenciar algumas estratégias autorreflexivas da dramaturgia contemporânea levantada. Essa tipologia, no entanto, não pretende limitar qualquer texto a sua possível classificação. Pelo contrário, as categorias de *desvio* propostas aqui se constituíram em meio, não em fim, para uma reflexão sobre características recorrentes dos textos analisados, servindo para explicitar as diferentes tradições e os diversos tipos de *desvios* que podem formar um mesmo texto dramático.

Quanto ao levantamento dos textos que vieram a compor o *corpus* de peças deste estudo, o principal critério foi trabalhar com textos encenados no Brasil (ou integrados a uma encena-

ção) entre 1995 e 2015. Outro critério, de ordem prática, foi a possibilidade de aquisição dos textos.

Não é apenas o mercado editorial de dramaturgia que restringe o acesso às obras dramáticas contemporâneas, a realidade da produção teatral também dificulta esse acesso. Embora, atualmente, seja fácil localizar e entrar em contato com autores por meio das redes sociais, quando se trata de textos recém-encenados, mesmo algum tempo depois das estreias, é comum que os dramaturgos não se disponham a revisar, atualizar, ou dar uma forma final a seus textos e, por isso, resistem a entregá-los para pesquisadores. A situação tende a mudar quando os textos ganham alguma celebridade, seja via indicações a prêmios, críticas positivas ou convites para publicação, pois, nesses casos, os autores são demandados a revisar suas obras. Essa dificuldade, frequente na escrita para teatro, torna o próprio levantamento de peças problemático e induz à adoção da possibilidade de aquisição como critério determinante.

Por outro lado, esperamos que esse critério prático tenha contribuído para alguma neutralização de nossos preconceitos e predileções, ainda que reconheçamos que critérios como quantidade de fortuna crítica, prêmios e indicações, sucesso de bilheteria, reconhecimento por inovações formais e, finalmente, a publicação dos textos dos espetáculos são, sem dúvida, fatores determinantes para a própria possibilidade de aquisição das obras. De qualquer forma, nossa amostra não é probabilística, mas constitui-se num levantamento significativo, que envolveu o estudo de 100 peças, as quais foram abordadas segundo seus procedimentos de construção dramaturgica relativos à intriga. Além dessas, algumas peças de oito autores referenciais para a dramaturgia ocidental – Sófocles, Shakespeare, Racine, Strindberg, Pirandello, Brecht, Nelson Rodrigues e Beckett – foram objeto de reflexão, ou serviram como exemplos de procedimentos dramaturgicos. É importante reiterar que a classificação aqui proposta serviu como um meio, e não como um fim, para as reflexões desenvolvidas. A partir da classificação, procuramos discutir as recorrên-

cias e particularidades dos desvios observados, seus limites teóricos e problematizações, além de identificar simultaneidade de diferentes desvios numa mesma construção: “Sem esquecer que a uma determinada peça pode corresponder uma *combinação*, um cruzamento de vários desvios [...]”. (SARRAZAC, 2012, p. 66)

Para expor nossas considerações e sintetizar os principais resultados deste trabalho, o presente livro estruturou-se em quatro capítulos. No primeiro, “O drama: acanônico por natureza”, são apresentadas algumas das principais referências históricas e perspectivas teóricas que fundamentam a noção de *dramaturgia de desvio*, além dos princípios de análise a partir dos quais foram desenvolvidas as reflexões sobre procedimentos recorrentes, observados nas peças. No segundo capítulo, “A possibilidade da fábula”, as noções de fábula e intriga são abordadas em suas principais acepções e defendidas como centrais, tanto para a produção atual identificada com concepções tradicionais quanto para as dramaturgias de desvio, nosso objeto prioritário. Além disso, são apresentadas as categorias propostas, com seus respectivos percentuais de incidência em nosso *corpus* de peças, assim como uma abordagem mais detalhada dos aspectos da teoria brechtiana que colaboram com a perspectiva defendida. Para finalizar, o segundo capítulo ainda apresenta uma síntese dos principais procedimentos de desvios épicos que seriam característicos da dramaturgia e teoria brechtianas, segundo o teórico Gerd Bornheim (1992) – indicando o assunto do terceiro capítulo, “Dramaturgias de desvio: emersões épicas”.

O terceiro capítulo discorre sobre as emersões épicas no drama a partir das noções de *montagem* e *colagem*, procedimentos apresentados como variações de uma mesma categoria de desvio épico. Outros dois desvios são comentados no capítulo: a *rapsódia*, noção formulada por Sarrazac (2002) e o *metadrama*, termo adotado como verbete no *Léxico do drama moderno e contemporâneo* (2012) e também no *Dicionário de teatro*, de Patrice Pavis (2011), o qual não é raro ser substituído, no jargão profissional e em trabalhos teóricos, por termos como “metapeça”, ou “metateatro”. No quarto e úl-

timo capítulo, “Dramaturgias de desvio: emersões líricas”, também são comentadas as três principais emersões líricas identificadas. A primeira é o *monodrama* – que possui uma subcategoria, o *jogo de sonho*, também exemplificada e comentada. A segunda é a noção de *poema dramático* – forma lírica, de emersões dramáticas acentuadas, a qual frequentemente é levada aos palcos como dramaturgia, ou adotada por muitos dramaturgos contemporâneos. A terceira e última noção é a *ação cíclica*, formulada por este estudo em diálogo direto com o modelo de *drama lírico* de Cleise Mendes (1981) e com o estudo do dramaturgo e pesquisador baiano Gil Vicente Tavares (2011) sobre os vestígios do absurdo nas dramaturgias recentes.

Nas considerações finais, além de sintetizarmos as principais contribuições deste trabalho, discutimos algumas questões que indicam possibilidades de desdobramento, ou apelos de continuação do estudo. No mais, esperamos que essas reflexões, desenvolvidas a partir de uma pequena amostra da produção dramática encenada no Brasil no início do século XXI, contribuam para a criação e para teorização das formas dramáticas e de seus desvios, assim como para o reconhecimento de práticas artísticas que não se enquadram nos conceitos e noções teóricas estabelecidos em qualquer contexto histórico e social. Reconhecendo o desvio (a autorreflexão, a autocrítica, a dúvida) como estratégia de construção da intriga, mas também como alegoria da relação do artista com a realidade, este estudo pretende apontar para uma multiplicidade de tradições, formas e possibilidades do drama.

CAPÍTULO I

O DRAMA

acanhado por natureza

Estas formas, que se chamam apólogo, sátira, parábola, provérbio, alegoria, etc..., desencorajam, pelo seus imprevisíveis reaparecimentos, toda e qualquer tentativa de classificação ou tipologia. Mas têm, pelo menos, um impulso comum: propor desvios para dar conta do mundo em que vivemos; desenhar as vias oblíquas que permitem à ficção teatral atingir um realismo liberto de todos os condicionamentos dogmáticos. (SARRAZAC, 2002, p. 179)

A diversidade da produção dramática atual desafia as iniciativas teóricas de generalização. Dramaturgo, roteirista, redator publicitário – são diversos os ofícios que envolvem a criação de textos dramáticos –, o teatro não é mais o único veículo do drama. Da mesma forma, o espetáculo teatral não corresponde mais, necessariamente, à tentativa de representação de um texto previamente escrito por um autor – nem a um formato pré-determinado de composição. A dramaturgia, hoje, parece gozar

de uma ampla plataforma de criação, além de uma liberdade formal e temática inédita. Porém, mesmo nesse contexto de grande abertura, em que se dá o desenvolvimento simultâneo de diferentes concepções de dramaturgia, é possível encontrar recorrências, não apenas uma série de particularidades.

Este estudo identificou algumas recorrências em um *corpus* de 100 peças, considerando sobretudo os princípios formativos de suas intrigas em relação às concepções tradicionais já mencionadas: drama aristotélico, neoclássico, hegeliano, melodrama, drama realista e naturalista. Procuramos levar em conta nessa contraposição o caráter histórico das diferentes concepções, no sentido que expressam a relevância de hábitos e condicionamentos específicos da recepção nesse processo conflituoso de formação e transformação do drama, afinal, muitas vezes, os *desvios* têm o desafio de interagir com uma recepção que ainda não possui recursos satisfatórios para dar sentido a uma determinada experiência estética. Portanto, a teorização sobre textos dramáticos, obras particulares, ainda que cometam algumas generalizações abusivas, ou pretendam gerar modelos de criação e preconizar valores estéticos (acreditamos que não é o nosso caso), contribuem de maneira positiva para a criação artística, diretamente, por meio do estímulo que dão à autorreflexividade artística – qualidade evidenciada nos recorrentes *desvios* das criações contemporâneas – influenciando, assim, novos questionamentos, novas experiências e, conseqüentemente, a formação de novos hábitos de recepção.

Os autores dramáticos e os respectivos críticos têm um vocábulo em comum: *poética*. Esta ‘poética’, os dramaturgos fundam-na empiricamente através da diversidade das suas obras, e os estetas do teatro procuram atribuir-lhe uma acepção geral e uma formulação teórica. Enquanto que os primeiros inventam, numa determinada época, os possíveis da sua arte, os segundos trabalham, geralmente

a posteriori, no sentido de delimitar o campo dos possíveis.
(SARRAZAC, 2002, p. 23, grifo do autor)

Tratemos dos nossos pontos de partida: os principais pressupostos, noções-chave, obras e autores, os quais referenciam e norteiam nossa abordagem. Não pretendemos esgotar todos nossos referenciais neste capítulo, tampouco incorrer demasiadamente em abstrações, apenas apresentar algumas questões preliminares e exemplificá-las brevemente.

A primeira questão diz respeito à noção de drama: aqui, a utilizaremos para nos referir ao gênero dramático e aos textos que, porventura, possamos compreender como textos dramáticos. A ideia de drama, embora tradicionalmente desenvolvida a partir da concepção apresentada por Aristóteles (1992) em sua *Poética*, continua a se desenvolver em diferentes direções, o que torna necessário a especificação do que seria o objeto “drama”, quando a ele nos referimos. É comum, ainda hoje, a associação dos termos “drama” e “teatro” nos estudos tanto de dramaturgia como nos de artes cênicas em geral. Partimos da premissa de que o *drama* (em grego, “ação”) é um modo de construção literária, um gênero poético – já o *teatro* (em grego, “lugar onde se vê”) é uma criação espetacular, uma arte, através da qual, originalmente, assistia-se (“via-se”) à encenação de um drama (um texto ficcional). Ou seja, embora intrinsecamente relacionados, drama e teatro são considerados artes/objetos diferentes por este estudo. Em função de transformações históricas amplamente reconhecidas, atualmente, o desenvolvimento do drama também se dá em outros meios (“lugares”) que não o teatro (rádio, cinema, TV e internet) e, simultaneamente, o desenvolvimento do teatro também se dá com outros objetivos/fundamentos, que não a encenação de um texto dramático. A distinção, embora especialmente útil no contexto atual, já está presente no texto aristotélico, que define o espetáculo (*opsis*) como uma das partes da tragédia, valorizando o texto em detrimento da encenação:

Quanto ao espetáculo cênico, decerto que é o mais emocionante, mas também é o menos artístico e menos próprio da poesia. Na verdade, mesmo sem representação e sem atores, pode a Tragédia manifestar seus efeitos; além disso, a realização de um bom espetáculo mais depende do cenógrafo que do poeta. (ARISTÓTELES, 1992, p. 45)

O julgamento aristotélico influenciou muitas das nossas tradições, atualmente consideradas como textocêntricas, isto é, as quais atribuem ao texto dramático o fundamento da criação e da recepção de um espetáculo teatral. Não compartilhamos dessa perspectiva. Partimos do pressuposto de que o drama está “livre” do teatro, da mesma maneira como o teatro está “livre” do drama, mas reconhecemos que as produções de ambas as artes continuam inter-relacionadas, influenciando-se e transformando-se continuamente. No caso do drama, acreditamos que, apesar de seu massivo desenvolvimento nos meios audiovisuais, estariam na arte teatral, ou melhor, nos textos desenvolvidos para e/ou a partir de espetáculos teatrais, as experimentações formais mais independentes das dramaturgias contemporâneas. Este pressuposto parte da evidente vinculação da criação dramaturgica audiovisual a determinados mercados e padrões de consumo, condicionados, principalmente, pela natureza dos meios utilizados, os quais permitem que seus produtos sejam reproduzidos em série e consumidos indefinidamente. Enquanto isso, a dramaturgia voltada para o teatro, evento presencial e efêmero, embora também condicionada (e limitada) por fatores econômicos, estaria sujeita a menores (ou diferentes) pressões, sendo um pouco mais livre para experimentar, entre outros motivos, devido ao caráter artesanal, exclusivo e presencial da arte teatral.

De qualquer forma, procuramos admitir duas concepções de dramaturgia muito presentes nos estudos da área. Uma considera que *dramaturgia* é a arte de compor dramas (textos dramáticos), como mencionada acima. A outra considera dramaturgia como a arte de compor “ações”. Nessa perspectiva ampliada,

haveria diversas dramaturgias, como a dramaturgia do ator, do movimento, da luz, do som, do cenário, entre outras possíveis. Embora tratemos prioritariamente das dramaturgias relacionadas à produção literária, não descartamos do nosso horizonte esses redimensionamentos, considerando que ambas as concepções são conciliáveis. Na segunda perspectiva, o texto seria um dos elementos, ou um dos sistemas de signos do espetáculo, e nomear diferentes práticas artísticas que compõem um espetáculo teatral como *dramaturgia* seria, antes de tudo, evidenciar a autoria dos artistas responsáveis por cada diferente fazer, reconhecer sua possível autonomia criativa em relação ao texto e mesmo em relação ao conjunto do espetáculo.

A questão fundamental para este estudo, no entanto, diz respeito a uma concepção mais flexível de drama, uma concepção que reconheça as diversas transformações às quais as formas dramáticas estão submetidas no decorrer do tempo, considerando, portanto, o drama como um modo de escrita em permanente mudança, um gênero, enfim, *acanônico* por natureza. Para isso, é necessária uma reflexão sobre algumas das principais concepções tradicionais do drama e, particularmente, sobre a *Poética* de Aristóteles – referência fundamental para a própria ideia de cânone literário.

// A *Poética* de Aristóteles

A *Poética* de Aristóteles, mesmo para aqueles que não a compreendem como um conjunto de regras de composição, ou como um modelo de crítica, ou parâmetro de valor artístico, ainda assim, é reconhecida como obra que exerce uma função canônica. Através de sucessivas traduções, comentários e recriações, desde a *Arte poética* de Horácio (2014), o tratado *Do Sublime* – atribuído durante muito tempo a Longino (2014) – ou as traduções/versões renascentistas, como a de Castelvetro, a partir das quais se difundiram as principais ideias neoclássicas, a exemplo de *A arte poética* de Boileau-Despréaux (1979), a herança aristotélica persiste se des-

dobrando e é possível identificá-la, especialmente, no trabalho de autores contemporâneos voltados à dramaturgia audiovisual, a exemplo de Robert McKee (2006) – roteirista, professor, consultor de criação de roteiros, cujos livros e palestras são bem populares na área. Em sua obra teórica mais conhecida, *Story: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiro* (2006), McKee não se restringe à poética aristotélica, mas é evidente que defende seus principais pressupostos, cometendo até alguns exageros: “A arte da estória está em decadência, e como Aristóteles observou há dois mil e trezentos anos, quando a estória vai mal, o resultado é decadência [...]”. (MCKEE, 2006, p. 25) Não apenas para Mackee, mas para diversas abordagens teóricas das dramaturgias em geral, entre outras questões específicas apontadas pelo texto aristotélico, é frequente sua associação à ideia de que um drama (texto dramático) deveria apresentar (em modo dramático) uma narrativa ficcional, uma “história coerente com início, meio e fim”. Essa ideia, aparentemente simples, envolve outros quatro princípios da filosofia Aristotélica (unidade, causalidade, verossimilhança e totalidade), os quais abordaremos mais detidamente a seguir.

Por ora, destacamos que a *Poética* de Aristóteles, ainda hoje, representa um conjunto de procedimentos, valores e horizontes de expectativa de grande parte dos leitores e espectadores de dramaturgia, correspondendo a uma espécie de cânone que, mesmo sem a obrigação de ser seguido, muito menos reconhecido, ainda influencia, inspira e adverte tanto a criação como a crítica literária. Talvez o próprio termo “cânone” esteja esvaziado, hoje, no seu sentido de lei, ou modelo a ser seguido, mas preserva um sentido de acervo tradicional de estratégias e concepções – às quais podemos recorrer, visitar, reinterpretar, recriar, ou das quais podemos nos *desviar* como bem nos aprouver, mas que reconhecemos como uma das principais origens do pensamento oficial de nossa cultura.

Nas inúmeras leituras – traduções, comentários, estudos – que até os nossos dias já se fizeram de seu texto [*da Poética*] ou por sua inspiração, os conceitos ali emitidos ora são vistos globalmente como problemas a serem resolvidos e esclarecidos, daí o permanente trabalho exegético a que tem sido submetido, com que se procura chegar ao sentido ‘exato’ de suas palavras, ora tais conceitos são encarados isoladamente e aprofundados como formulações definidoras do específico literário enquanto postura teórica preocupada em explicar o funcionamento da literatura, independente do contexto aristotélico original, ora são considerados, no extremo oposto, como soluções práticas que devem orientar tanto a criação quanto a crítica de obras concretas. Estas três tendências na verdade não são estanques, mas interpenetram-se frequentemente. (BRANDÃO, 2014, p. 1)

Mais do que estabelecer uma noção clássica de gêneros literários e definir o que seriam os fundamentos do gênero dramático (concebido, a partir da Tragédia, como a mais alta manifestação da poesia àquela altura), a *Poética* é o primeiro registro de uma reflexão ocidental sobre um conjunto determinado de obras artísticas. Constitui referência fundamental para os estudos de dramaturgia e literatura, assim como para os de estética em geral, tanto para aqueles que preconizam e atualizam o que seriam seus preceitos quanto para aqueles que procuram problematizá-los, ou combatê-los. De qualquer forma, se a ideia de cânone literário está ligada a própria noção de gênero, que se estabeleceu a partir da *Poética* de Aristóteles, como não reconhecer a “canonização” do drama, seu principal objeto de reflexão?

A afirmação de que o drama seria acanônico por natureza procura destacar a liberdade formal que os artistas desde sempre experimentaram, a despeito dos valores majoritários, predominantes nas produções reconhecidas de determinadas culturas, ou períodos históricos. Não se trata de ignorar o processo iniciado no Renascimento italiano, que passaria, progressivamente, a canoni-

zar determinadas interpretações do texto aristotélico, configurando-as em regras de cumprimento obrigatório por parte dos artistas europeus, particularmente, dos dramaturgos franceses no período conhecido como neoclássico. É sabido que antes, na Inglaterra, o teatro elisabetano, que tem Shakespeare como seu expoente máximo, não adotara regras semelhantes às neoclássicas francesas, tampouco o teatro barroco espanhol, já no século XVII (concomitante ao período neoclássico francês). Também não queremos ignorar a histórica associação de determinadas perspectivas tradicionais a comportamentos de mercados e condicionamentos de consumo cultural. A defesa de um drama acanônico por natureza é, antes de tudo, o reconhecimento dos desvios, das aberturas formais construídas e, permanentemente, tentadas pelos artistas, cujos exemplos podem ser encontrados até mesmo nas tragédias gregas – objeto da *Poética* aristotélica.

[...] Para nós, hoje, essas diferentes tendências de leitura e interpretação da *Poética* aristotélica, bem como de outras obras antigas, assumem um significado didático muito importante, pois mostram que, se por um lado, aquele texto goza de poder sugestivo, por outro, revela que cada época vê e compreende o passado de acordo com suas próprias maneiras de pensar, e o significado histórico do texto resulta, em última instância, da interação das diversas formas de leitura ocorridas. É, pois, nesse quadro que se insere a necessidade, sempre renovada, de voltarmos, diretamente, ao texto da *Poética*, para que a constelação de soluções já cristalizadas não impeça o exercício da reflexão pessoal, o que constitui, certamente, a maior lição deixada pelo estagirita. (BRANDÃO, 2014, p. 5-6)

A defesa de uma natureza acanônica para o drama também dialoga com um estudioso da linguagem que, entre outras contribuições, desenvolveu uma teoria sobre o romance, na qual o reconhece como único gênero “acanônico por natureza”.

// Bakhtin e o dialogismo

Mikhail Bakhtin (1895-1975), autor russo de abrangente e controversa obra, continua despertando o interesse de muitos estudiosos de linguística, literatura e comunicação, pois, além de teorizar sobre a natureza dialógica da linguagem, iluminando sua dimensão pragmática, também nos legou uma série de conceitos como polifonia, plurilinguismo, heterogeneidade/interdiscursividade, exotopia, cronotopo e carnavalização, os quais têm se mostrado muito produtivos na abordagem de fenômenos que atraem o interesse dos pesquisadores, em sua maioria, no campo da linguística, semiótica e dos estudos literários, mas não apenas nesses. A perspectiva de Bakhtin destaca o contexto enunciativo, a relação entre emissão e recepção na constituição/interpretação de um discurso, mensagem, ou texto. Seu trabalho procura enfatizar a dimensão dialógica da linguagem, aquilo que, na linguagem, a endereça ao “outro”, ou é por ele atravessado.

Em essência, para a consciência individual, a linguagem enquanto concreção sócio-ideológica viva e enquanto opinião plurilíngue, coloca-se nos limites de seu território e nos limites do território de outrem. A palavra da língua é uma palavra semi-alheia. Ela só se torna ‘própria’ quando o falante a povoa com sua intenção, com seu acento, quando a domina através do discurso, torna-a familiar com sua orientação semântica e expressiva. (BAKHTIN, 2010, p. 100)

O pensamento de Bakhtin se desenvolve em diferentes direções, com variados objetos e interesses. A abrangência e complexidade da obra do teórico russo inspiram controvérsias a seu respeito. Deve-se acrescentar a isso o fato de seu processo de tradução e difusão ter sido fragmentário e, razoavelmente, tardio – suas obras começaram a se tornar conhecidas no Ocidente a partir dos anos 1970. No Brasil, a partir dos anos 1980.

Esse relativo atraso na difusão da obra de Bakhtin se deve às dificuldades enfrentadas por ele na Rússia, onde sofreu perseguições e censuras do governo stalinista. O presente estudo utiliza algumas contribuições, não apenas de Bakhtin, mas, principalmente, de pesquisadores brasileiros como Beth Brait (2012a, 2012b), Cleise Mendes (1981, 1995, 2008, 2011a, 2011c), Irene Machado (2012) e de estrangeiros, como o francês Jean-Pierre Sarrazac (2002, 2012, 2013), os quais atualizaram conceitos do autor, tornando-os operativos em pesquisas de áreas e objetos diferentes daqueles originalmente abordados por ele. Em outras palavras, trata-se de incorporar algumas contribuições das teorias do romance, da narrativa, da semiótica, da pragmática (portanto, não apenas de Bakhtin) a este estudo do drama contemporâneo, com a consciência do caráter criativo/operativo que esses deslocamentos conceituais podem implicar.

No caso específico de Bakhtin (2010), em *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*, o autor defende a plasticidade do romance em detrimento dos outros gêneros poéticos canônicos (épico, lírico e dramático “puros”). É importante destacar a oposição, da qual faz uso Bakhtin, entre os termos “prosaico” e “poético”. Ao domínio da prosa, Bakhtin associa toda uma esfera de atividade discursiva que teria ficado à margem da *Poética* e da *Retórica* aristotélicas: o estudo dos diálogos cotidianos, das enunciações públicas, institucionais, científicas e, hoje, também jornalísticas, publicitárias, virtuais. Do ponto de vista do autor, a *prosaica* corresponderia a essa esfera de utilização da linguagem em que se cruzam tanto os diferentes modos de escrita, como os diversos regimes de signos não verbais em atividade na vida cotidiana. A valorização do romance por Bakhtin se deve ao fato do autor reconhecer nesse gênero os aspectos *prosaicos* que tanto lhe interessaram.

Diferentemente dos gêneros poéticos, marcados pela fixidez, hierarquia e até por uma certa noção de purismo, os gêneros da prosa são, sobretudo, contaminações de

formas pluriestilísticas: paródia, estilização, linguagem carnalizada, heteroglossia – eis as características fundamentais a partir das quais os gêneros prosaicos se organizam. Tal variedade e mobilidade discursivas promoveram a emergência da prosa e o consequente processo de prosificação da cultura. Para Bakhtin, quando se olha o mundo pela ótica da prosa, toda cultura se prosifica. A prosa está tanto na voz, na poesia, quanto na *littera*. Na verdade, a prosa é uma potencialidade que se manifesta como fenômeno de mediação, que age por contaminação, migrando de uma dimensão a outra. Mediação, migração, contaminação não cabem nos limites da *Poética*. Para dar conta das mensagens geradas nesse contexto discursivo, Bakhtin insinua um campo conceitual que ficou sugerido como o de uma ‘prosaica’. (MACHADO, 2012 p. 153-154, grifo da autora)

Para melhor compreender a diferença entre os modos *prosaico* e *poético*, na perspectiva de Bakhtin, pensemos sobre uma característica, particular das concepções dramatúrgicas tradicionalmente identificadas com os princípios clássicos, que hoje parece distante das práticas contemporâneas: a escrita em verso previamente metrificado e/ou rimado. Atualmente, é raro assistir, ou ler, uma peça contemporânea escrita com métrica pré-estabelecida. Porém, é amplamente sabido que os gêneros poéticos, originalmente concebidos na cultura oral grega e definidos por Aristóteles, fundamentalmente, pelo modo como a voz/discurso do autor é enunciada – seriam escritos em verso e corresponderiam a tradições específicas de metrificação (pentâmetro iâmbico em Shakespeare, alexandrinos em Racine, por exemplo) e com dinâmicas de composição nas quais a linguagem tenderia a certa artificialidade, esse tipo de discurso não tenderia ao coloquial como o movimento naturalista, estimulado pelo gênero romanesco, irá reivindicar a partir do final do século XIX. Portanto, *poético* não se refere apenas a *artístico* nesse caso, mas também às tradições de escrita literária *em verso metrificado* e a todas as regras

e ideologias que as justificariam, entre outros aspectos. Assim, compreendendo o romance como um gênero *prosaico*, Bakhtin preconiza uma espécie de romancização da literatura:

A romancização da literatura não implica em absoluto a imposição aos outros gêneros de um cânone estrangeiro e não peculiar, pois o próprio romance está privado deste cânone; ele, por sua natureza, é acanônico. Trata-se de sua plasticidade, um gênero que eternamente se procura, se analisa e que reconsidera todas as suas formas adquiridas. Tal coisa só é possível ao gênero que é construído numa zona de contato direto com o presente em devir. Por isso, a romancização dos outros gêneros não implica a sua submissão a cânones estranhos; ao contrário, trata-se de libertá-los de tudo aquilo que é convencional, necrosado, empolado e amorfo, de tudo aquilo que freia sua própria evolução e de tudo aquilo que os transforma, ao lado do romance, em estilizações obsoletas. (BAKHTIN, 2010, p. 427)

A visão de Bakhtin sobre os gêneros poéticos “puros”, em *Questões de literatura e estética* (2010), é excessivamente rigorosa. Aos olhos do mundo atual, parece provável e evidente que o que o autor diz a respeito do romance nos anos 1940 (a exemplo da citação acima) é aplicável a qualquer outro gênero literário. No entanto, é forçoso reconhecer que, aproximadamente, 70 anos depois do escrito de Bakhtin, a romancização preconizada por ele parece, de alguma forma, ter ocorrido na arte dramática – a prosificação na cultura, ao menos, já era evidente muito antes disso. Se hoje, tendo como base a produção contemporânea, podemos questionar Bakhtin de eleger o romance como único gênero acanônico e, particularmente, dialógico; entretanto, deve-se reconhecer que Bakhtin hesita, ou se contradiz sobre a questão algumas vezes:

Ao irromper com seu sentido e com sua expressão através do meio de expressões de acentos estrangeiros, harmonizando-se e dissociando-se com ele diversos aspectos, o discurso pode dar forma a sua imagem e ao seu tom estilístico neste processo dialógico. Tal é precisamente a *imagem artisticamente prosaica* e, em particular, a imagem da *prosa romanesca*. [...] Tal imagem dialogizante pode ter lugar (na verdade, sem dar o tom) em todos os gêneros poéticos, até mesmo na poesia lírica. Mas tal imagem só pode se desenvolver, tornar-se complexa e profunda e atingir ao mesmo tempo a perfeição artística apenas nas condições do gênero romanesco. (BAKHTIN, 2010, p. 87, grifo do autor)

Como é possível perceber, mais do que a oposição entre modos prosaico e poético, na perspectiva apresentada, as considerações sobre o romance não se aplicariam plenamente ao drama, não se aplicariam aos outros gêneros “canônicos” tradicionais, pois estes corresponderiam, sobretudo, a uma perspectiva de mundo centralizadora, hierárquica, tributária de um sentido unívoco, de um discurso supostamente “fechado”, acabado, onde se buscaria serem explicitadas as verdades “absolutas” de um autor. Para Bakhtin, o romance, gênero em formação, trazia em si a capacidade de evidenciar o plurilinguismo – princípio bakhtiniano que se refere às diferentes “línguas” que compõem a nossa linguagem, ou seja, às diferentes esferas de uso da linguagem (dialetos, gírias, jargões profissionais, comunicações publicitárias, expressões de afeto etc.). O romance seria a principal categoria de textos na qual, não apenas seria possível perceber o plurilinguismo (diferentes modos de uso, diferentes gêneros discursivos), mas também diferentes vozes (sujeitos sociais, históricos etc.), as quais ressoam simultaneamente no discurso prosaico/romanesco. Bakhtin percebeu nas obras de diferentes romancistas uma espécie de explicitação dessas múltiplas vozes, sem que fosse possível identificar uma

voz preponderante, e denominou polifonia a esse tipo de efeito/procedimento. Além disso, identificou os efeitos de polifonia no que chama, a depender do objeto de que trata (obras de Dostoiévski, Rabelais, Gogol, entre outros), de literatura popular, carnavalesca, ou mesmo mascarada (na qual o autor assumiria diversas máscaras).

O curioso é que justamente o que torna especial a contribuição do teórico, pelo menos para este estudo, é o fato de que ela ilumina a dimensão pragmática da linguagem, seja cotidiana, ou ficcional, através da noção de *dialogismo* – princípio constitutivo de toda linguagem, que diz respeito a todas as vozes que atravessam uma construção linguística, a todos os aspectos que a endereçam aos “outros”. Bakhtin desenvolveu uma série de conceitos, ou noções, alguns mencionados anteriormente, mas o diálogo deste estudo sobre dramaturgias contemporâneas com o trabalho do linguista russo se dá, principalmente, a partir da noção de dialogismo. A inspiração veio do estudo da dramaturga Cleise Mendes (2011a), no qual a noção é desenvolvida no campo da dramaturgia. O trabalho de Mendes (2011a) servirá de base para a utilização do termo, que aqui se fará em relação aos textos dramáticos analisados, e a sua associação com outros conceitos do teórico russo. Mendes relaciona o conceito de Bakhtin a noções da teoria pragmática para o discurso literário, e os atualiza para o estudo da obra dramática, especialmente, do diálogo dramático, enfocando suas trocas enunciativas, seus jogos de força, mascaramentos e desmascaramentos.

Trata-se [o dialogismo] de uma propriedade da língua em seu uso real, concreto, que leva todo falante a engendrar o seu discurso a partir do discurso de outro. Assim, por esse princípio, pode-se dizer que qualquer proferimento, qualquer ato de enunciação se faz em tensão dialógica com outros tantos, reproduzindo-os, citando-os, parafra-seando-os, parodiando-os, negando-os, contrapondo-se a eles. (MENDES, 2011a, p. 8)

Mendes articula seu pensamento com a teoria polifônica da enunciação, formulada pelo linguista francês Oswald Ducrot (1987), cujo trabalho também se baseia nos estudos de Bakhtin, entre outros autores como o britânico John Langshaw Austin (1990). Austin é criador da teoria dos *atos de fala*, a partir da qual se desenvolveram variados estudos de pragmática. É interessante notar que Austin, assim como Bakhtin, também desconsiderou o drama como objeto de suas reflexões. Porém, Bakhtin desenvolveu sua teoria utilizando textos literários como objeto de análise, enquanto Austin preferiu desconsiderar a linguagem poética em geral. Para Austin (1990), a linguagem ficcional seria parasitária da linguagem em seu uso cotidiano, “a linguagem prática”, à qual o autor se dedica, excluindo, assim, a possibilidade de aplicação de sua teoria dos *atos de fala* ao universo da ficção. No entanto, linguistas como Dominique Maingueneau (1996) ampliaram o universo de aplicação dos estudos da pragmática, desenvolvendo as contribuições de Austin e de outros estudiosos no âmbito do discurso literário. Mendes (2011a), por sua vez, associa a contribuição desses pragmatistas à perspectiva de Bakhtin e Ducrot, e evidencia o caráter dialógico das construções dramáticas – *acanônicas* e *dialógicas* por natureza.

Como venho enfatizando desde *As Estratégias do Drama*, no diálogo dramático (e cênico) a linguagem torna-se voz: está associada indissolivelmente a um corpo, uma imagem humana. Como foi dito, é uma linguagem *encarnada*: efeito de sentido provocado pelo recorte sensível, antropomórfico, que individualiza o sujeito da enunciação, fazendo com que cada palavra pareça ‘brotar’ de um desejo, uma vontade, uma intenção. Em síntese: ‘no drama não se vê a linguagem, mas o agente que a produz’. [...] Devo agora acrescentar, sob a luz do pensamento bakhtiniano, que essa voz não se faz ouvir senão no concerto heterogêneo de falas que dá expressão ao dissenso, aos choques de valores, aos combates entre diferentes pontos

de vista. Na história de suas formas, na sua relação com as instâncias de poder e com o público de cada tempo e espaço, o drama exhibe vocação fortemente dialógica, avessa tanto à setorização ideológica (insiste no conflito de visões, na contra-dicção) quanto à adesão irracional (exige debate, argumentação, disputa, julgamento). (MENDES, C., 2011a, p. 14, grifo da autora)

Mendes também sintetiza a diferença entre dialogismo e polifonia – este último termo, especialmente, está muito presente nas reflexões (e nas obras) literárias contemporâneas. Segundo a autora, se *dialogismo* seria o princípio constitutivo de todo discurso, qualquer enunciado é dialógico, pois se faz em tensão com outros discursos, outras vozes, é sempre uma resposta e um endereçamento a “algo”, a “outro”, a “outros”. Neste caso, o termo “polifonia” seria utilizado para definir um efeito de sentido provocado por certas construções linguísticas (textos, discursos, enunciados) que tornam seu princípio dialógico mais explícito, através da exibição das vozes que as constituem. Ou seja, todo texto seria dialógico (constituído por diferentes vozes, formado em tensão com outros discursos), porém, um texto *polifônico* seria aquele que evidencia seu *dialogismo*, portanto, evidencia o confronto dessas vozes, explicita as diferenças de perspectivas, destaca a diversidade de discursos que o configuram. Um texto *monológico*, neste sentido, não seria um texto sem *dialogismo*, simplesmente seria um texto cuja construção procura ocultar o confronto de vozes, ocultar o princípio dialógico que o constitui.

// *Ájax/Aias*, uma tragédia acanônica e polifônica

Um exemplo fascinante de criação dramática “acanônica”, pois parece contrariar *A poética* de Aristóteles desde sempre e, em certa medida, também polifônica (uma vez que evidencia o confronto de vozes que a constitui), é a tragédia grega *Ájax*, de

Sófocles. Nessa tragédia, o herói homônimo, considerado o mais valoroso guerreiro depois de Aquiles, sente-se ultrajado quando os chefes da expedição à Troia, os Atridas (Menelau e Agamêmnon), concedem a Odisseu as armas divinas de Aquiles, morto em combate. Julgando-se merecedor das armas de Aquiles, Àjax sente que foi despojado de sua honra e procura se vingar, trucidando Odisseu e aliados, até então, também seus. Mas, antes que realize seu intuito, o herói tem a visão extraviada pela deusa Atena, protetora de Odisseu. Enlouquecido, Àjax massacra os rebanhos do exército imaginando atacar seus “inimigos”. Quando recobra a razão e percebe o que fez, Àjax encontra-se ainda mais desonrado e acaba cometendo suicídio. A fábula, ou o enredo do mito, pode ser, grosseiramente, resumido dessa forma, mas a intriga da tragédia de Sófocles, não. Entre outras particularidades de sua construção, tomemos o fato de que, depois da morte do herói, a peça não acaba. Outra situação dramática se estabelece, agora, com o cadáver de Àjax como objeto, ou como sujeito da ação, a depender da perspectiva que se adote. Por ter se voltado contra os seus, tentando exterminá-los, Àjax foi condenado a ter seu corpo insepulto. Teucro, seu irmão, procura sepultá-lo e entra em conflito com os Atridas, primeiramente com Menelau e, em seguida, com Agamêmnon. A situação parece análoga a de Antígona (outra obra de Sófocles), mas tem outro desfecho. Quando, no êxodo da tragédia, Agamêmnon procura Teucro, na iminência de um confronto direto, Odisseu surge, intercede a favor do sepultamento do corpo de Àjax e consegue a autorização de Agamêmnon. A tradução direta do grego de Flávio Ribeiro de Oliveira (2008), recentemente publicada, opta por intitular a tragédia de *Aias*, destacando com isso a relação etimológica entre o nome do herói trágico e a interjeição de dor, objeto de reflexão do próprio herói:

AIAS

Aiai! Quem teria imaginado que assim como epônimo
 Conviria o meu nome a meus males?
 Pois agora cabe-me aiar duas

e três vezes: eu me encontro em tais males!
(SÓFOCLES, 2008, p. 87)

A tragédia *Aias/Àjax*, com um desfecho relativamente longo, que inclui o estabelecimento e o desfecho de outra situação, ou de outro conflito (a proibição do sepultamento de Aias/Àjax), parece contrariar, em parte, a ideia aristotélica de unidade ação. A tragédia também estabelece uma mudança de espaço e tempo: até a cena da morte de Aias, a ação se passa em frente a sua tenda. Depois, transfere-se para o local em que o herói se mata, onde também se passa a sequência final. Já é costume nos estudos do drama se atribuir a ideia de unidade de espaço (e também de tempo) às inferências neoclássicas, uma vez que Aristóteles não faz nenhuma menção direta ao assunto. Mas a unidade de ação é objeto direto do oitavo capítulo da *Poética* aristotélica, concluído da seguinte forma:

Por conseguinte, tal como é necessário que nas demais artes miméticas uma seja a imitação, quando o seja de um objeto uno, assim também o Mito, porque é imitação de ações, deve imitar as que sejam unas e completas, e todos os acontecimentos se devem suceder em conexão tal que, uma vez suprimido ou deslocado um deles, também se confunda ou mude a ordem do todo. Pois não faz parte de um todo o que, quer seja quer não seja, não altera esse todo. (ARISTÓTELES, 1992, p. 53)

Tradicionalmente, a noção de unidade de ação é fundamental para uma compreensão da *Poética*. Unidade, necessidade/causalidade, verossimilhança e totalidade são apresentados como os quatro pilares da perspectiva aristotélica e estão inter-relacionados. Se a tragédia *Aias* contraria alguma dessas ideias (ou de suas interpretações), em que sentido Sófocles o faz? Como podemos ler esse desvio que “prolongaria” a fábula, instaurando uma situação de conflito nova já no seu desfecho?

AGAMÊMNON

Fala! Caso contrário eu não seria bem-ponderado,
Já que meu amigo maior entre os argivos eu te considero.

ODISSEU

Escuta então: este homem – pelos deuses! –
não ouse tão insensivelmente atirar insepulto!
Que a violência de modo algum te force
a odiar tanto que chegues a pisar a justiça!
Também contra mim ele era antes o mais hostil da tropa,
desde que me apoderei das armas de Aquiles.
Mas ainda que tenha sido tal para mim, eu
em todo caso não o desonraria, a ponto de não dizer
que vi nele o homem melhor dentre os argivos
– quantos em Tróia chegamos – exceto Aquiles.
Assim, não com justiça seria desonrado por ti:
não seria ele, mas as leis dos deuses
que destruirias. O homem bravo, se morre,
lesar não é justo – nem se o estás odiando!
[...]

AGAMÊMNON

Exortas-me então a permitir que se sepulte o cadáver?

ODISSEU

Sim; pois também eu a este ponto chegarei.

AGAMÊMNON

É tudo igual! Todo homem por si mesmo pena!

ODISSEU

Por quem ser-me ia mais próprio penar, senão por mim?

AGAMÊMNON

O ato então será considerado teu, não meu!

ODISSEU

Como quer que o faças, de todo modo generoso serás!

AGAMÊMNON

Mas certifica-te bem disso: que eu
 a ti concederia favor até maior que este;
 Já ele, estando lá ou aqui, para mim igualmente
 hostilíssimo será. Mas tu podes fazer o que deves.
(sai Agamêmnon) [...]. (SÓFOCLES, 2008, p. 153-157, grifo
 do autor)

Ao invés de proceder a uma análise de cunho exegético para determinar que sentido seria mais exato para a unidade (de ação) aristotélica, tomemos apenas um dos aspectos que são tradicionalmente associados a essa questão: a concentração da ação (em torno de um desejo, ou conflito específicos). Entre outros princípios como causalidade, totalidade e verossimilhança, estaria ligada à ideia de unidade de ação esse esforço dramático/teórico de concentração dos acontecimentos em torno de uma ação específica. Nessa perspectiva, mesmo que possamos admitir tramas paralelas, situações dramáticas que se desenvolveriam paralelamente, recomenda-se concentrá-las/articulá-las em função de uma ação/conflito central. Ou seja, os desenvolvimentos de ações/situações paralelas se justificariam na medida em que contribuíssem efetivamente para a progressão linear de uma ação/conflito central. Não que seja comum nas tragédias gregas haver tramas paralelas (é comum na obra de Shakespeare, no melodrama e nas comédias de maneira geral), mas tomemos a perspectiva de concentração da ação como princípio aristotélico:

É, pois, necessário ter presente o que já por várias vezes dissemos, e não fazer uma Tragédia como se ela fosse uma composição épica (chamo composição épica a que contém muitos mitos), como seria o caso do poeta que pretendesse introduzir numa só tragédia todo o argumento da *Iliada*. Na epopéia, a extensão que é própria a tal gênero de poesia permite que as suas partes assumam o

desenvolvimento que lhes convém, enquanto nos dramas o resultado do desenvolvimento seria contrário a expectativa. Que bem o mostraram todos os poetas que quiseram incluir em uma tragédia todo o argumento da *Ruína de Tróia*, em vez de uma só parte, como o fez Eurípides [na *Hécuba*] [...]. (ARISTÓTELES, 1992, p. 95, grifo do autor)

Especificamente sobre esta questão, podemos imaginar que *Aias/Ájax* contraria, com sua sequência final, a unidade de ação preconizada por Aristóteles. Uma vez que o herói morreu, deu-se a catástrofe (que, em *Aias*, tem um particular: o herói se mata em cena), para quê instaurar outro conflito (o do sepultamento)? Nesse caso, a ação nem corresponde a uma trama paralela, assemelha-se mais a uma “pós-trama”, ou a um comentário metadramático. O sujeito da ação, no intrigante epílogo de *Aias*, não seria Teucro, que tenta sepultar o herói? Odisseu é quem consegue, de fato, a autorização dos Atridas para o sepultamento, mas ele age/intercede como adjuvante de Teucro, que já desafiara os Atridas, decidido a enterrar o irmão.

Não nos deve causar escândalo o fato de esta ou aquela obra não se enquadrar nos modelos teóricos da Poética. A obra de Aristóteles descreve genericamente o que era a tragédia grega. Não é um compêndio de regras de composição dramática. *Aias* é uma tragédia grega. De modo geral, as tragédias gregas tinham unidade de ação – Aristóteles corretamente no-lo diz. *Aias* não tem unidade de ação. Não deixa de ser, por isso, uma tragédia grega. Devemos lê-la sem preconceitos teóricos e buscar no texto a chave de sua compreensão. (OLIVEIRA, F., 2008, p. 48, grifo do autor)

Independente de contrariar, ou não, a perspectiva da *Poética* (o que é uma discussão de cunho mais exegetico), esse epílogo se mostra particular em relação às próprias obras trágicas que chegaram até nós. Para Flávio Ribeiro de Oliveira (2008), tradu-

tor e comentador da versão citada, a ação de *Aias* não seria uma (no sentido aristotélico), mas haveria unidade temática. Com essa premissa, Oliveira desenvolve uma interpretação que celebra esse desvio (o “longo” epílogo de *Aias*) por seus méritos temáticos. Consideramos sugestiva e compartilhamos de sua interpretação dessa tragédia (e de seu particular desfecho), que sempre nos fascinou por enxergarmos nela, não apenas na sua temática, mas sobretudo em sua estrutura, e em seu herói, uma possibilidade de reflexão sobre o momento atual, uma possibilidade de analogia bem instigante para a realidade histórica em que escrevemos, na qual, diante dos inegáveis avanços científicos, tecnológicos e democráticos, ficam ainda mais chocantes a violência, a desigualdade e a miséria, aos quais somam-se questões étnico-religiosas que projetam problemas complexos como os que envolvem o conflito entre Israel e Palestina, entre outras “guerras de Troia” contemporâneas. Discorreremos, portanto, primeiramente, sobre a reflexão temática de Oliveira para, em seguida, associá-la a uma questão formal/estrutural da peça.

Para Oliveira (2008), *Aias* apresenta como tema a questão socrática “como se deve viver?”. Odisseu e *Aias* representariam, nesse caso, duas atitudes possíveis diante da vida: o arrebatamento violento de *Aias* que, ao ser lesado, independente de qualquer noção de justiça, procura vingança para resgatar a sua honra; e a prudência de Odisseu que pondera, racionaliza (qualidade de Atena, deusa que o protege) e compreende a fragilidade da condição humana. Além desses, haveria ainda um terceiro caminho, evidente na sequência final, através da presença dos Atridas e Teucro, que representariam certa conformidade imoral às leis do universo, traduzida em atitudes mesquinhas. Segundo Oliveira (2008), *Aias* seria uma criatura pré-jurídica, alheia às instituições políticas, cujo código de ação seria algo como “o bem aos amigos, o mal aos inimigos”. *Aias* seria, assim, capaz de insurgir-se contra o resultado de uma votação se esta lhe fosse desfavorável, sua postura não seria civilizada, uma vez que ele não relativiza, apenas se dirige contra aquilo que o lesa.

Aias é, contudo, o herói de uma época extinta. Sua atitude diante das dificuldades que a vida nos propõe é política e religiosamente inadequada. Aias é o homem impossível. É inadaptável à vida em uma sociedade organizada. Não pensa e age como homem: está sempre além ou aquém do humano. Em seu lampejo de compreensão cósmica, percebe que não cabe neste mundo. (OLIVEIRA, F., 2008, p. 49)

Odisseu assume postura totalmente diversa: é moderado, pondera e, mesmo tendo sido objeto de ataque de Aias, tem piedade do herói no prólogo (numa impressionante cena na qual a deusa Atena torna Odisseu invisível a Aias e escarnece do herói) e o defende no êxodo da tragédia, se tornando o principal responsável por seu sepultamento. Contrastam-se ainda, na sequência final da peça, a postura relativamente mesquinha de Teucro que, embora decidido a sepultar Aias, parece se preocupar sobretudo com a reação de seu pai Telamon (que se enfureceria por Teucro ter desamparado seu irmão, Aias) e a postura ingrata dos Atridas, que servem-se da Autoridade, ignorando a gratidão aos guerreiros que lutaram por ela.

Num mundo em que os extremos são os Atridas e Aias, a atitude de Odisseu é digna e sensata. Se Aias era o homem impossível, Odisseu é o homem possível. Não podemos nem devemos viver como Aias, ainda que ele seja grande, sugere Sófocles; é preciso ceder e aceitar a instabilidade do cosmos e a fragilidade do homem. Mas daí não se conclui que devemos viver como um Menelau. Odisseu oferece nobre alternativa de conduta: sua atitude é grandiosa e ao mesmo tempo politicamente aceitável. Honra aos deuses e respeita a comunidade em que vive. Seu respeito pelos mortais não é concessão de conveniência – como podemos afirmar a propósito da permissão de Agamêmnon para que Aias tenha sepultura – mas fruto da compreensão profunda da condição humana. Aias atingiu a mesma compreensão e julgou indigno viver em tais condições.

Odisseu mostrou que há uma resposta digna. Não tem grandeza sua resposta? Certamente não tem a grandeza de Aias, deletéria para um mortal. Mas tem certa grandeza rara: a pia grandeza que há no reconhecimento da própria pequenez. (OLIVEIRA, 2008, p. 51-52)

Nessa perspectiva, Odisseu remete a uma espécie de arquétipo do personagem moderno, ou contemporâneo. Moderno, porque Odisseu racionaliza, sua inteligência e sagacidade são bem explícitas, a força da razão é sua companheira – seria moderna sua tendência a atitudes civilizadas, prudentes e racionais. Já o caráter “contemporâneo” de Odisseu estaria na sua capacidade de relativizar e determinar suas atitudes a partir de raciocínios que tendem à complexidade, que consideram diferentes variáveis – o que não deixa de ser também uma característica “moderna” – mas com um traço particular: a irreverência. O fato é que o caráter de Odisseu é, no mínimo, anti-trágico (para não discorrer sobre sua relação com a comédia). Em *O que é o teatro épico?*, Walter Benjamin (2012) comenta a dimensão anti-trágica de Odisseu, o personagem homérico, comparando-o ao sr. Keuner, ou mesmo a Galy Gay, personagens de Brecht (1987):

Uma resignação prática, sempre hostil a qualquer idealismo utópico, faz com que Odisseu não pense em nada senão em voltar para casa, e esse Keuner mal transpõe a soleira de sua porta. [...] Desde os gregos, nunca cessou, no palco europeu, a tentativa de encontrar um herói não trágico. (BENJAMIN, 2012, p. 87)

Em *Aias*, o conflito trágico estaria entre a força instintiva e brutal do herói e a força da deusa Atena, expressa na postura racional e civilizada de Odisseu – uma oposição entre honra/instinto/guerra e relativização/razão/civilização. A oposição entre as forças que são personificadas em Aias e Odisseu, e sua continuação após a morte do herói na tragédia, de maneira relativamente

extensa, são evidências de que a questão temática do texto, se traduzida em ação, ainda não estava suficientemente resolvida com a catástrofe. A partir do conflito de Aias com os Atridas (conflito com a Autoridade instituída, por sua ingratidão em não lhe destinar as armas divinas de Aquiles), se colocou ao herói a questão socrática mencionada por Oliveira (2008): “como se deve viver”? Ao agir segundo seu instinto, Aias entrou em confronto com a força Odisseu/Atena e saiu, como é esperado nas tragédias, perdedor. Em outros termos, sem a sequência final, a ordem ainda não estaria restabelecida – o que se costuma inferir que seja um efeito de sentido recorrente de grande parte das tragédias gregas ou, pelo menos, do grupo de tragédias do qual faz parte *Aias*. O estudioso Albin Lesky (2010), referência no assunto, comenta o diálogo de Odisseu e Agamêmnon no final da intriga:

Significativamente, preparam-se aqui as palavras que irão ressoar bem alto na *Antígone*. Ao ódio, esse terrível elemento de confusão de tudo o que é humano, se impuseram seus limites. Seria algo desmedido e criminoso desonrar, na morte, o herói que era o maior depois de Aquiles. Assim se concede ao defunto Ajax seu direito, a discussão é dirimida e, com a morte, ele não só restabeleceu a própria honra, como também o equilíbrio, que fora perturbado por sua atuação. (LESKY, 2010, p. 152, grifo do autor)

Para a ordem ser reestabelecida, para a “força Odisseu/Atena” vencer plenamente a “força Aias”, ao texto de Sófocles, parece não bastar a morte do herói, é necessário o reconhecimento do valor da força derrotada – o que está presente no êxodo através da atitude de Odisseu. A cena final, na presença do cadáver/corpo de Aias, neste sentido, se justifica não apenas tematicamente, mas enquanto ação: o reconhecimento do valor de Aias precisava acontecer. Num primeiro momento, esta compreensão pode parecer afirmar que há unidade de ação na tragédia, logo, ela está de acordo com o “cânone” – o que seria resolver o problema afirmando que ele não

existe. Não se trata disso, até mesmo o próprio Lesky reconhece que *Aias/Ajax* é uma criação particular de Sófocles:

Como drama, Ajax ocupa uma posição à parte. É verdade que a inscrição didascália de Axionai (IioKÉmwv 1929, 161), descoberta há alguns anos, nos fala de uma Telefia, que devemos considerar uma trilogia, mas em geral, segundo nos diz também a Suda (v. Eoqokknç), Sófocles abandonou a composição trilogica. Se na Oréstia, depois de um impetuoso progresso da ação nas duas primeiras peças, na terceira encontramos solução e diminuendo, e se para a trilogia das Danaides devemos supor algo análogo, agora em Sófocles toda essa linha está contida num único drama. Assim, a catástrofe do herói não se produz muito depois da metade da peça e a última parte nos deixa com a sensação de esclarecimento; em outros dramas, como em Antígona, com a do ajuste. E nestas peças, que incluímos no grupo das tragédias mais antigas que se conservaram, sempre a ordem perturbada do mundo se lança de volta à sua situação de repouso. (LESKY, 2010, p. 152)

Embora reconheçamos a presença relativa de unidade (ou continuidade) de ação no texto sofocliano, o que pretendemos destacar como seu caráter “acanônico” é a existência de uma estratégia de composição que indicaria uma relação dialógica/paratática entre a cena final (êxodo) e a cena inicial (prólogo). Esta abordagem buscaria explicar/compreender a existência do literalmente intrigante epílogo de *Aias* – sem levar em consideração a progressão linear da ação. Nas cenas inicial e final, há uma espécie de debate sobre a questão ética colocada pela peça. A cena final parece “responder” à cena inicial. Em ambas as cenas, são admiráveis os efeitos de polifonia construídos por Sófocles e até certo grau de comicidade é possível destacar. Não se trata de uma ação espiralada – recorrência bem característica dos textos atuais, nos quais o fim remete ao início de variadas formas – por isto, evidenciamos a continuidade dramática de *Aias*. Esta tra-

gédia, que podemos considerar “arquetipicamente contemporânea”, por conta de sua temática, sem dúvida, também em sua forma, tem um gesto épico sutil, “contemporâneo”, que indicaria a *montagem* de sua estrutura. Esse gesto pode confundir, ou contrariar, uma abordagem simplesmente linear-causal de sua intriga. Isto não a descaracteriza como tragédia, muito menos diminui seu valor, pelo contrário, é o que a torna tão fascinante. Vamos a esse *gesto de montagem* entrevisto por nosso estudo.

Em *Aias*, Sófocles desenvolve a ação, *grosso modo*, intercalando entre duas cenas de confronto dialógico explícito entre diferentes personagens (prólogo e êxodo), quatro longas falas do herói, nas quais percebemos seu processo de sofrimento, compreensão e morte. Entre essas duas cenas de “debate”, se desdobra a ação/discurso de Aias na peça. Destacamos que, nas falas mais longas do herói (três delas, proferidas para Tecmessa e pro Coro, e a terceira um monólogo final, imediatamente antes do suicídio), além de acompanharmos sua ação interna, a motivação que o inclina à catástrofe, é também possível destacarmos o caráter lírico de seus versos, sua ambiguidade e as múltiplas vozes que atravessam seu pensamento e o incitam de diferentes maneiras. Carregadas de subjetividade e força dialógica, essas falas não parecem querer esconder o confronto de vozes que as compõem. Uma análise mais minuciosa de cada uma não terá espaço aqui, mas vejamos parte da segunda réplica, cuja ambiguidade é tamanha que induz o coro da tragédia a erro de interpretação.

AIAS

[...]

Mas é verdadeiro o provérbio dos mortais:
 De inimigos não são dons os dons, nem úteis.
 Por isso no futuro saberemos aos deuses
 ceder e aprenderemos a venerar os Atridas.
 São chefes; deve-se retroceder – por que não?
 Pois mesmo o que é terrível e renitentíssimo
 retrocede diante das honras: nivívago
 inverno se retira diante de frutuoso verão,
 a obscura abóbada da noite dá lugar
 aos alvos corcéis do dia, a fulgurar em luz,
 e rajada de terríveis ventos adormece
 gemente ao mar. E também o todo-poderoso sono
 liberta após atar e sempre presos não nos detém.
 E nós, como não aprenderemos a ser sensatos?
 Mas eu, eu acabo de descobrir que
 o inimigo por nós deve ser odiado tanto
 quanto nos amará de volta e que ao amigo
 quereirei, servindo, ajudar, na medida
 que não o será sempre: para maior parte
 dos mortais é infiel o porto da camaradagem.
 Mas, quanto a isso, estará bem! E tu, mulher,
 entra e aos deuses suplica que perfeitamente
 perfaçam aquilo que meu coração deseja.
 E vós, companheiros, a mesma coisa que ela
 honrai e a Teucro, se vier, adverti que
 cuide de nós e seja benevolente convosco.
 Pois eu irei lá aonde se deve ir.
 E vós fazei o que digo e talvez descubrais
 que, mesmo se agora padeço, estou salvo!

[...]

CORO

Tudo o grande tempo extingue,
 e nada eu diria que é inaudito,
 pois inesperadamente

Aias renunciou
 à raiva contra os Atridas e a grandes discórdias!
 (SÓFOCLES, 2008, p. 103-107)

Em *Aias*, existe uma ação que progride para além da morte do herói, podemos constatar com seu epílogo. Essa ação é explicitada por meio de uma construção que, embora articule as cenas de maneira causal e linear, portanto, em nosso entendimento, sem fugir totalmente do cânone de sua época, ainda assim, simultaneamente, o problematiza com um corte espacial e temporal, e com seu “longo” epílogo, que frustra determinado horizonte tradicional de expectativa e se constitui numa espécie de comentário (metadramático) da ação, evidenciando outros sentidos possíveis de serem construídos, a partir das contraposições entre as cenas inicial e final, e também entre elas e as falas mais líricas do herói que, majoritariamente, as intercalam. Nesse sentido, podemos afirmar que a estrutura da tragédia, além de procedimentos polifônicos, ofereceria também alguma dimensão de leitura paratática, já que a construção do sentido também pode se dar por uma relação a ser estabelecida entre as cenas de maneira coordenada, por contraposição, sem desconsiderar, no entanto, as relações de subordinação, evidenciadas pela progressão linear, causal, total e unificada da ação de *Aias*, as quais Sófocles parece “contrariar obedecendo”.

Ainda sobre a relação entre o prólogo e o êxodo de *Aias*, pode-se afirmar que o sentido de diálogo entre eles, mencionado anteriormente, é formal. É evidente a explicitação do confronto de vozes, a polifonia, presente nas cenas inicial e final. O desenvolvimento da peça tem alguns diálogos (entre Aias e Tecmessa, e entre ambos e o Coro), mas se caracteriza, principalmente, pelo caráter lírico das longas falas e lamentos de Aias – cujo nome evoca o sofrimento. Já nas cenas inicial e final, prólogo e êxodo, os quais, em princípio, teriam funções épicas (no sentido de apresentar informações narrativas de contextualização, supostamente necessárias à recepção do enredo) são construídas de maneira extremamente dramática,

se pensarmos no confronto de forças, exposto pelas estratégias de ação e diálogo. Também há, simultaneamente, o aspecto épico, mas traduzido em sua versão de debate sobre o tema/ação da peça, comentário de caráter metadramático. É curioso o fato de que, em ambas cenas e, explicitamente, na primeira, não há ambiguidade em relação à mensagem da personagem Atena, ou, em última análise, à “mensagem” da peça. Porém, a maneira como esse discurso é construído evidencia as diferentes perspectivas em confronto, daí seu efeito de polifonia. Vejamos um trecho do prólogo da tragédia:

ATENAS

[...]

Mostrarei também a ti, manifesta, essa doença,
Para que a vejas e proclames a todos os argivos.
Confiante, fica e não como uma desgraça recebas
o homem: pois, desviado, eu impedirei que
o brilho de seus olhos veja tua figura.
Ei! Tu que as cativas mãos por trás
com cordas amarras, chamo-te para que venhas!
A Aias falo! Avança para diante das barracas!

ODISSEU

Que fazes, Atena? De modo nenhum para fora o chames!

ATENA

Não conservarás o silêncio?

ODISSEU

Não, pelos deuses! Mas basta que ele fique lá dentro!

ATENA

O que temes que aconteça? Antes não era ele só um
homem?

ODISSEU

Sim, e inimigo deste homem aqui ainda agora!

ATENA

Então o riso mais doce não é rir dos inimigos?

ODISSEU

A mim, basta que ele na barraca fique.

ATENA

Demente homem face a face temas ver?

ODISSEU

De fato, se estivesse são não o evitaria.

ATENA

Mas não temas que veja nem agora, mesmo estando perto!

ODISSEU

Como, se realmente enxerga com os mesmos olhos?

ATENA

Eu obscurecerei suas pálpebras – ainda que dotadas de visão.

ODISSEU

É certo que tudo pode acontecer, quando um deus trama!

ATENA

Cala-te então, queda-te e fica como estás.

ODISSEU

Posso ficar – mas gostaria de me encontrar longe daqui.

ATENA

Tu, ó Aias, pela segunda vez evoco-te!
Por que fazes tão pouco caso de tua aliada?

(Saindo da barraca)

AIAS

Orgulho tenho e não renego o ato.

ATENA

Acaso também contra os Atridas brandiste a mão?

AIAS

De tal sorte que Aias, sei, não mais desonrarão!

ATENA

Estão mortos os homens, se tua palavra compreendi.

AIAS

Mortos, que agora arrebatem minhas armas!

ATENA

Que seja. Mas o que é do filho de Laertes?

Qual é sua sorte? Acaso fugiu de ti?

AIAS

Será que me perguntas onde está a finória raposa?

ATENA

Sim; de Odisseu, teu opositor, falo.

AIAS

Agradabilíssimo prisioneiro, senhora, lá dentro está sentado. Pois que ele morra ainda não quero.

ATENA

Antes de fazeres o quê? Ou de ganhares mais o quê?

AIAS

Antes de, preso à coluna do teto da barraca...

ATENA

Mas que maldade perpetrarás ao miserável?

AIAS

...por látego tendo primeiro as costas cruentadas, morrer.

ATENA

Não, não maltrates tanto assim o miserável!

AIAS

Que te comprazas, Atena, com outras coisas eu te concedo, mas ele sofrerá esta e não outra punição.

ATENA

Tu então – já que é uma satisfação para ti fazê-lo – usa a mão! Não te abstenhas de nada do que planejas.

AIAS

Parto para o trabalho; e isto te concedo: que tal eterna aliada minha permaneças! (volta para a barraca)

ATENA

Vês, Odisseu, a força dos deuses quão grande é?
Quem mais precavido que este homem
ou melhor em agir oportunamente encontrarias?

ODISSEU

Eu não conheço ninguém. Contudo compadeço-me dele, o miserável, ainda que seja meu inimigo, porque está subjugado por extravio nefasto – em nada considerando mais sua sorte do que a minha, pois vejo que nós nada mais somos do que fantasmas, quantos vivemos, ou sombras leves.

ATENA

Tais fatos então contempla e nenhuma soberba fala jamais fales, tu próprio, aos deuses nem empáfia nenhuma carregues, se sobre outro no braço preponderas ou em profundez de grande riqueza. Pois um só dia dobra e reergue de volta tudo o que é humano; os deuses amam os sensatos e abominam os vis.
[...]. (SÓFOCLES, 2008, p. 59-65)

Como é possível perceber, no caso do prólogo, o confronto entre as diferentes visões das personagens explicita-se ainda mais, pois Sófocles estabelece três dimensões de visibilidade entre elas, deixando ainda mais claras as diferenças de posicionamento. A deusa não é vista, mas é escutada por Odisseu, ao qual Atena torna invisível por Aias, enquanto ela trava com o herói um sarcástico diálogo. São muitas as características desse prólogo que merecem comentário, entre elas, a comicidade que subverte a grandeza do herói, expondo-o ao ridículo. A comicidade estaria não apenas no tom sarcástico de Atena, mas na própria situação de invisibilidade instaurada por ela, que tira toda grandeza, subverte todas as atitudes de Aias, relativiza sua dor, ou, em termos brechtianos, *estranha* seu comportamento. Essas “cenas-debate” e seu explícito dialogismo, contrapostas às falas do herói (de inclinação lírica), são procedimentos que sintetizam os conteúdos temáticos já mencionados. A particularidade do texto estaria no fato de sua construção sintetizar esses conteúdos por meio de um gesto, sutil, de *montagem* (referência à teoria épica de Brecht, a qual abordaremos a seguir), identificável em um deslocamento de tempo e espaço, cuja operação, inclusive, deixa a cena vazia (SÓFOCLES, 2008, p. 115), mas ainda mais evidente com as estratégias de explicitação dos pontos de vista e forças em confronto. Esses procedimentos podem ser considerados particulares na medida em que, nas tragédias gregas e, particularmente, em *Aias*, haveria uma mensagem clara, um discurso unívoco (“os deuses tudo podem, cabe ao homem racionalidade e prudência”), porém, esse discurso é apresentado de maneira polifônica, crítica, sutilmente *distanciada*, épica – num sentido próximo ao da teoria brechtiana. Portanto, se Oliveira (2008), em sua interpretação, julgava abordar, simplesmente, o caráter temático da peça, evidenciando o simbolismo de seu conflito dramático (e sua expressão particular na sequência final), procuramos, aqui, destacar como esse conteúdo abordado por ele se vê materializado na estrutura formal de toda a peça, especialmente, em seus desvios, dos quais as cenas que mencionamos são emblemáticas.

Por fim, é útil esclarecer que o presente estudo procura lidar tanto com a *Poética* de Aristóteles quanto com as diversas fontes de reflexão crítica tradicionais, e também contemporâneas, como diferentes referências de abordagens teóricas sobre determinadas práticas. As relações entre práticas e perspectivas críticas de diferentes contextos históricos são fundamentais para uma reflexão sobre dramaturgias contemporâneas, mas são as obras que constituem o principal interesse deste estudo. Por isto, a utilização aqui de determinadas noções teóricas, tradicionais ou não, será justificada por sua relação direta com aspectos formais identificados nos próprios textos, objetos de análise. Em síntese, o presente estudo procura refletir sobre particularidades e recorrências de procedimentos em textos dramáticos contemporâneos, em relação aos principais horizontes teóricos tradicionais. Entre eles, as teorias clássicas e, especialmente, a *Poética* de Aristóteles é a referência primordial. Esta pesquisa parte do pressuposto de que assumir o diálogo com Aristóteles, e com essas referências, é produtivo para pensar a produção contemporânea, para pensar o emergente em nossas práticas dramatúrgicas. Mas isto não significa adotar um pensamento teleológico de superação de modelos, que procure definir um ideal a ser atingido, ou mesmo valores absolutos, essenciais a toda obra dramática, a partir dos quais seria possível julgar sua qualidade. A proposta aqui é contrapor os textos dramáticos contemporâneos a algumas das principais perspectivas teóricas tradicionais e refletir sobre suas estratégias de autorreflexividade, seus desvios em relação a essas tradições. O objetivo é reconhecer e, se possível, compreender as criações dos artistas contemporâneos, refletindo sobre o sentido de seus principais desvios, particularmente, nos aspectos relativos à construção da intriga. Para tanto, além de abordar o *corpus* levantado de peças contemporâneas, se farão necessários também alguns comentários sobre outras obras dramáticas consideradas tradicionais (como *Aias*) por meio das quais é possível perceber uma espécie de tradição (ou tradições) do desvio, ou, em outras pala-

bras, é possível perceber como, em suas respectivas épocas, os cânones sempre foram contrariados pelos artistas, ou por suas obras. Talvez, exatamente dessa capacidade relativizante, irreverente, autocrítica, sejamos herdeiros e o que chamamos de contemporaneidade seja uma das faces de seu reconhecimento.

// **A flexibilização dos gêneros:**
modos poéticos, modos de (cri)ação

Ao comentarmos como Bakhtin aborda a questão dos gêneros canônicos, destacamos a oposição considerada pelo autor entre modos prosaico e poético, e as possíveis inferências ideológicas que tais modos sugeririam. Além disso, comentamos a visão por demais rigorosa de Bakhtin em relação aos gêneros épico, lírico e dramático, pois as obras artísticas nunca corresponderam unanimemente às teorias que buscaram regulamentá-las. Diferindo de Bakhtin sobre esse ponto, este estudo propõe uma ideia de gêneros poéticos como modos de criação verbal, adotando o adjetivo “poético” como sinônimo de *artístico* (no caso, literário) e o termo “literatura” como escrita de ficção, seja em prosa ou em verso. Assim, os termos “épico”, “lírico” e “dramático” são adotados num sentido adjetivo, expressam modos de construção literária, equivalem a traços estilísticos, qualidades presentes, ou não, em determinadas obras. Não estamos associando a ideia de gênero à de cânone, modelos, regras, pelo contrário. Gêneros, nesta perspectiva, são noções abstratas, operativas, às quais se associam outras tantas, que auxiliam o estudo das estratégias de criação verbal em seus diferentes modos de construção. A obra *Conceitos fundamentais da poética* (STAIGER, 1997), do professor alemão Emil Staiger (1908-1987), é a principal referência dessa compreensão, que também foi sintetizada pelo teórico e crítico teatral alemão, radicado no Brasil, Anatol Rosenfeld, em seu *O teatro épico*. (ROSENFELD, 2010) Nos primeiros capítulos do

livro de Rosenfeld (2010), o autor apresenta uma síntese dessa abordagem dos gêneros poéticos:

A maneira pela qual é comunicado o mundo imaginário pressupõe certa atitude em face deste mundo ou, contrariamente, a atitude exprime-se em certa maneira de comunicar. Nos gêneros manifestam-se, sem dúvida, tipos diversos de imaginação e de atitudes em face do mundo. (ROSENFELD, 2010, p. 17)

O surgimento da Teoria dos gêneros é atribuído às menções de Platão, no livro III da *República*, e às de Aristóteles, nos primeiros capítulos da *Poética*, concepções que coincidem até certo ponto em suas tentativas de classificação das obras poéticas. Herdamos dessas concepções o entendimento básico que diferencia o épico, entre outros aspectos, pela relativa objetividade de um narrador; o lírico, pela expressão da subjetividade de um eu lírico; e do dramático, pela exibição da ação “autônoma” de personagens (através do diálogo). De qualquer forma, é comum a confusão entre o sentido substantivo dos gêneros e o sentido adjetivo, mencionado acima. No sentido substantivo, os gêneros correspondem aos termos “Épica”, “Lírica” e “Dramática”, abrangendo, simultaneamente, os conjuntos das obras e os ramos aos quais essas obras podem ser consideradas como pertencentes.

Notamos que se trata de um poema lírico (Lírica) quando uma voz central sente um estado de alma e o traduz por meio de um discurso mais ou menos rítmico. Espécies deste gênero seriam, por exemplo, o canto, a ode, o hino, a elegia. Se nos é contada uma estória (em versos ou prosa), sabemos que se trata de Épica, do gênero narrativo. Espécies deste gênero seriam, por exemplo, a epopéia, o romance, a novela, o conto. E se o texto se constituir principalmente de diálogos e se destinar a ser levado à cena por

peessoas disfarçadas que atuam por meio de gestos e discursos no palco, saberemos que estamos diante de uma obra dramática (Dramática). Neste gênero se integrariam, como espécies, por exemplo, a tragédia, comédia, a farsa, a tragi-comédia, etc. (ROSENFELD, 2010, p. 17-18)

Embora as sínteses de Rosenfeld sobre a Lírica e a Épica sejam adequadas, sua definição de obra dramática não é muito feliz. A imagem de “peessoas disfarçadas” é até um pouco engraçada. Neste caso, consultemos a definição de Aristóteles diretamente:

[...] Por isso, num sentido, é a imitação de Sófocles a mesma que a de Homero, porque ambos imitam peessoas de caráter elevado; e, noutro sentido, é a mesma que a de Aristófanes, pois ambos imitam peessoas que agem e obram diretamente.

11. Daí o sustentarem alguns que tais composições se denominam *dramas*, pelo fato de se imitarem *agentes [dróntas]*. (ARISTÓTELES, 1992, p. 25, grifo do autor)

No sentido aristotélico, o que caracterizaria o drama seria a ação direta das personagens, essa impressão de autonomia, essa aparente ausência do autor/narrador. Rosenfeld, portanto, deixa entrever em sua síntese uma concepção de dramaturgia específica e também certa confusão entre texto dramático e texto teatral, que comentaremos mais adiante. Desconsideradas essas questões, afirmamos que, mais do que a intenção de ser levado à cena, o caráter de linguagem mediada por personagens, onde o autor estaria aparentemente ausente, seria a principal característica de um texto dramático (pertencente à Dramática). Rosenfeld reconhece o caráter abstrato deste tipo de classificação (substantiva) e os problemas que ela pode implicar, mas defende sua utilidade, uma vez que ela seria necessária para organizar teoricamente a multiplicidade dos fenômenos literários e comparar obras dentro de um contexto de tradição e renovação: “[...] É difícil comparar

Macbeth com um soneto de Petrarca ou um romance de Machado de Assis. É mais razoável comparar aquele drama com uma peça de Ibsen ou Racine”. (ROSENFELD, 2010, p. 18) O professor alemão Emil Staiger (1997) parece reconhecer menos a utilidade do sentido substantivo dos gêneros e defender seu sentido adjetivo, também defendido por Rosenfeld, e do qual faremos uso constante neste estudo:

Lírico, épico, dramático não são, portanto, nomes de ramos em que se pode vir a colocar obras poéticas. Os ramos, as classes, multiplicaram-se desde a antiguidade incalculavelmente. Os nomes Lírica, Épica, Drama não bastam de modo algum para designá-los. Os adjetivos lírico, épico, dramático, ao contrário, conservam-se como nomes de qualidades simples, das quais uma obra determinada pode participar ou não. (STAIGER, 1997, p. 186)

O gêneros seriam, assim, noções abstratas que auxiliam o estudo de textos (obras concretas), e seriam concebidos no decorrer da história sob diferentes horizontes teóricos, os quais podem ser utilizados em função das obras em questão. Anatol Rosenfeld (2010), por exemplo, em *O teatro épico*, a partir de noções flexibilizadas de gênero, fez uma espécie de cartografia, ou genealogia do princípio épico na dramaturgia ocidental. O autor reflete sobre autores e obras dramáticas nas quais despontam traços épicos desde a Grécia antiga até o surgimento de teoria de Brecht – que foi objeto de sua admiração e estudo, tema de diversos ensaios, como os que foram reunidos em *Teatro moderno* (1997), *Brecht e o teatro épico* (2012), entre outras coletâneas póstumas. Sobre essa perspectiva, é necessário distinguir aspectos épicos de um texto (no sentido *adjetivo* de gênero) e as características particulares do teatro épico brechtiano, ou das visões de teatro e de dramaturgia épicos. Embora associados, constituem objetos diferentes – a primeira é uma noção de gênero como modo poético, e a segunda é uma noção de engajamento político-artístico, asso-

ciada ao modo épico (e que envolve tanto o texto dramático quanto todos os elementos que, porventura, constituam um espetáculo).

Um exemplo, que pode servir a essa distinção, é a obra de Shakespeare. Brecht explicitou a importância de Shakespeare para seu pensamento e, durante a vida, transformou radicalmente sua posição em relação à obra do dramaturgo elisabetano. O ensaio “Brecht diante de Shakespeare”, que integra o livro *O teatro e sua realidade*, do teórico e dramaturgo alemão Bernard Dort (2010), aborda como Brecht, inicialmente, recusava Shakespeare, tendo como principal objeto de crítica uma interpretação da obra que a definia como uma dramaturgia das grandes individualidades que voltaria as costas à sociedade e exaltaria a solidão. Porém, mais tarde, o dramaturgo vai reconhecer na obra shakespeariana seu caráter épico e coletivo, e irá tomá-la como referência.

Em Shakespeare, Brecht recusa a concepção dramática do teatro, que ele define assim: ‘O indivíduo é sua matéria-prima; a paixão, o meio; e a experiência vivida (*Erlebnis*), a finalidade’.

Entretanto, Brecht vê também em Shakespeare um precursor da forma épica do teatro, que ele opõe precisamente à forma dramática. O teatro shakespeariano não se restringe, de fato, à dramaturgia que engendrou: é bem mais amplo que ela. [...] Um outro ponto lhe parece importante: é que as obras shakespearianas são o produto de um trabalho que nunca é definitivo e sempre suscetível de revisão. Brecht alega assim não apenas a existência de várias versões de uma mesma peça, mas ainda o fato de que em uma só obra impressa coexistem, de certa forma, várias versões da mesma. (DORT, 2010, p. 163-164, grifo do autor)

Ainda que as peças do dramaturgo inglês não correspondam totalmente às particularidades ideológicas e formais das concepções épicas do teatro, especialmente das brechtianas,

são evidentes os pontos de contato, e reconhecidos por Brecht. Mas é importante ter em vista as diferenças entre as concepções do Teatro Épico – que envolvem conteúdos programáticos e ideológicos explícitos – e as características poéticas de cunho épico, presentes desde sempre na dramaturgia, mais ou menos exploradas, e em formas particulares, em diferentes contextos históricos e sociais.

Também o aparecimento de várias camadas sociais contribui para dar a muitas obras de Shakespeare um cunho aberto, ainda acentuado pela multiplicidade de lugares e a extensão temporal. Mas o princípio fundamental da Dramática – a atualidade dialógica, a objetividade e a posição absoluta do seu mundo que raramente é relativizado por algum foco narrativo a partir do qual se projetem os eventos e ações – justifica considerar a obra de Shakespeare como exemplo de uma Dramática de traços épicos, sem que se possa falar de uma dramaturgia e muito menos de um teatro épicos. (ROSENFELD, 2010, p. 72)

Na citação acima, Rosenfeld, por exemplo, opera com a distinção entre gênero, ou modo poético épico, e o Teatro Épico e suas dramaturgias, obras e concepções, cujas principais formulações teóricas foram difundidas a partir da segunda metade do século XX e que têm, em Brecht, sua mais célebre referência. É claro que ambas as noções estão relacionadas, a distinção deve ser feita quando for produtiva, quando auxiliar a abordagem de alguma obra. Acreditamos que o comentário de Rosenfeld, citado anteriormente, diz respeito à obra de Shakespeare no geral. Mas, como já afirmamos, sempre é possível encontrar desafios às formulações teóricas nas obras de arte, encontrar o seus desvios.

// *Troilus e Créssida*, outro exemplo de desvio

Um exemplo de construção dramática que consideramos fascinante é a peça *Troilus e Créssida*. (SHAKESPEARE, 2004) Assim como a tragédia grega *Àjax*, *Troilus e Créssida* é uma peça acanônica e polifônica, mesmo se considerada dentro de um possível “cânone shakespeariano”. Em linhas gerais, a peça apresenta um caso de amor frustrado em meio à guerra de Tróia. O casal que dá título à obra – dois jovens troianos – logo após a primeira noite de amor, são separados por causa da guerra. O pai de Créssida, Calcas, sacerdote troiano que havia debandado para o lado dos gregos, exige que lhe entreguem sua filha em troca da libertação do troiano Antenor, prisioneiro dos gregos. Embora troquem juras eternas de amor, Troilus e Créssida, ao contrário dos românticos Romeu e Julieta, parecem se resignar facilmente às imposições da guerra, e não resistem em proceder à troca que os separará. Paralelamente, a peça apresenta os gregos numa espécie de crise: comenta-se a fase de arrefecimento do engajamento grego na guerra, evidenciado pela atitude devassa e preguiçosa de Aquiles, que se nega a lutar. Diante de uma provocação do troiano Heitor, que convoca os gregos a lhe destinarem um oponente para um duelo, Ulisses elabora um estratagema que pretende convencer Aquiles a voltar a lutar, provocando sua vaidade. Ulisses convence os Atridas a enviarem Àjax no duelo contra Heitor e propõe que todos finjam indiferença em relação a Aquiles, pois, com esse tratamento, o guerreiro decidiria sair de sua tenda e voltar a se engajar na guerra de Tróia. Sendo Àjax um grande guerreiro, haveria a possibilidade de ganhar de Heitor e, caso Àjax perdesse, nem tudo estaria perdido para os gregos, pois haveria ainda Aquiles. A luta entre Heitor e Àjax acontece, mas é interrompida antes que algo grave aconteça. Ocorre uma trégua entre os oponentes, que culmina em uma breve confraternização entre os inimigos gregos e troianos. É nesse momento que Troilus, em visita ao acampamento grego, guiado por Ulisses, consegue espiar Créssida cedendo às investidas do grego

Diomedes. Desiludido, Troilus decide lutar no dia seguinte, estimulado pela possibilidade de vingar-se de Diomedes em combate.

Assim, *Troilus e Créssida* apresenta um contexto, o da guerra, onde o amor não é possível. Se essa ação sugere um sentido trágico, o tom da peça é predominantemente satírico e amargo, e o final, apesar da morte de Heitor, é um final em aberto: Troilus matará Diomedes? Créssida saberá que foi espionada? Troilus perdoará Créssida? E a guerra? Como acabará? O amor ainda é possível?

A peça apresenta uma galeria de anti-heróis: Créssida, a mulher infiel; Troilus, o homem rejeitado; Pândaro, o alcoviteiro tio de Créssida; Aquiles, o vaidoso assassino de Heitor; Àjax, o violento brutamontes; e Ulisses (Odisseu), cínico estrategista e nosso querido exemplo de personagem “contemporâneo”, racional e irreverente. O estudioso Jan Kott (2003), em texto intitulado *Tróilo e Cressida: surpreendentes e modernos*, comenta esse tratamento derrisório das personagens:

Menelau é um corno. Helena é uma puta. Aquiles e Àjax, bufões. Mas a guerra não é uma bufonaria. Troianos e gregos morrem. Tróia será destruída. Os heróis invocam os deuses, mas não há deuses em Tróilo e Cressida. Nem Deuses, nem *fatum*. Mas, então, por que a guerra? Em ambos os lados, não há somente imbecis para fazê-la. Nem Nestor, nem Ulisses, nem mesmo Agamenom são imbecis. Nem Príamo, nem Heitor, nem Tróilo, que tem sede de absoluto. Parece-me que em nenhum outro drama de Shakespeare os heróis se entregam a uma análise tão violenta de si mesmos e do mundo. (KOTT, 2003, p. 84, grifo do autor)

A maior especialista brasileira em Shakespeare, Bárbara Heliodora, afirma que *Troilus e Créssida* é a peça mais problemática do autor, tanto em relação a questões de publicação, como em relação à própria estrutura dramaturgica, de grande ambiguidade, ironia e difícil classificação.

Os problemas continuam na própria composição do texto, de complexidade técnica excepcional, que faz o deleite de uns poucos especialistas. Hoje em dia, junto com *Medida por medida* e *Bom é o que acaba bem*, *Troilus e Créssida* passou a ser definida como uma das ‘peças-problema’ ou ‘comédias sombrias’, escritas por Shakespeare nos primeiros anos do século XVII. Todas elas tratam de graves problemas éticos, e nenhuma obra, em todo o quadro shakespeariano, contém tamanha proporção de debates e análises a respeito de valores morais e de vida em geral. (HELIODORA, 2004, p. 6, grifo da autora)

Não nos deteremos aqui em uma análise mais detalhada da referida peça, ainda mais tendo em vista o histórico de complexidade que seu estudo evoca, pois nos afastaríamos do nosso projeto de refletir, especificamente, sobre as peças contemporâneas encenadas no Brasil. Gostaríamos, no entanto, de proceder a um breve comentário pontual, pois essa obra, complexa em sua forma, possui recursos poéticos épicos como a fala inicial do personagem Prólogo, que coloca tudo o que vai ser “visto” como algo que já ocorreu, deixando antever o caráter indigesto do tema e de seu problemático tratamento dramático.

PRÓLOGO

[...]

E a expectativa, provocando o espírito
De um lado e outro, de grego e troiano,
Põe tudo em risco. E ali chego eu
Prólogo armado, mas não confiante,
Com pena e voz de autor, ‘stando trajado
Nas mesmas condições que nosso assunto,
Pra dizer, espectador, que esta peça
Salta origem e princípio da luta,
Começando no meio, pra depois
Cobrir o digerível numa peça.

Podem gostar, ou ver que o texto erra:
Fica entre o bom e o mau o destino da guerra.
(SHAKESPEARE, 2004, p. 13-14)

Além desse procedimento imediatamente épico (a narração inicial), há os comentários do estranho e degradado personagem Tersistes, que pragueja, critica e carnavaaliza a intriga e as outras personagens da peça, entre outros aspectos formais épicos, como as constantes interrupções e os debates de cunho político-filosófico entre as personagens. Esses debates, embora ocorram em modo dramático, funcionam como discussão dos conflitos e desdobramentos das situações da peça. Ou seja, tantos os debates dos personagens, quanto os comentários cruéis de Tersistes, desempenham funções épicas de narração, comentário e relativização:

TERSISTES

Agora eles se espancam uns aos outros. E eu fico olhando. Aquele crápula abominável e fingido, Diomedes, mostra no elmo a manga daquele troiano safado, miserável, babão e idiota [Troilus]. Bem que eu ia gostar de ver o encontro dos dois, com aquele tal asno troiano, apaixonado pela puta ali [Créssida], mandando o vilão grego cafetão e sua manga de volta para a devassa da rameira [Créssida] numa tarefa sem mangas. Do outro lado, a política daqueles crápulas ardilosos que vivem jurando tudo – o queijo velho e seco comido de rato, Nestor, e Ulisses, o cão-raposa–jávimosenãovalenadadenada. Por meiodeardil político conseguem atihar aquele viralata Ajax contra aquele outro cachorro de espécie igualmente reles, Aquiles; e agora o vira-lata Ajax, que ficou mais vaidoso que o vira-latas Aquiles, não se arma hoje; daí os gregos começam a proclamar a barbárie, e a política a ficar com má fama. (SHAKESPEARE, 2004, p. 188)

Os recursos épicos são evidentes, mas, independente deles, também podemos associar essa obra ao universo do teatro épico brechtiano. Se considerarmos, por exemplo, o assunto central da peça, a guerra, e o evidente questionamento político presente no texto, podemos perceber um engajamento crítico que nos remete imediatamente a Brecht. Mas, além dos aspectos temáticos, procedimentos de construção como os comentários satíricos do Prólogo, de Tersistes, de Patróclo, de Ulisses, entre outros personagens, destacam as perspectivas e interesses em confronto em cada situação e contribuem para desestabilizar, relativizar as identidades dos personagens e dos acontecimentos. Esses aspectos são emblemáticos da obra e do pensamento brechtianos. A guerra, assim como os debates político-filosóficos que a abordam durante toda a trama da peça, e também as diferentes estratégias shakespearianas que comentam, estranham, criticam, política e eticamente, os personagens e suas questões morais, são procedimentos que podem ser relacionados a um tratamento épico, no sentido de engajamento político-crítico. Essa compreensão se dá, obviamente, num movimento inverso, no qual é possível ler Shakespeare a partir da teoria brechtiana – o que o próprio Brecht fez.

Contra o absoluto do destino e das paixões shakespearianas, Brecht exalta a relatividade da forma, cênica e dramaturgicamente, do teatro elisabetano. ‘A peça (trata-se de *Hamlet*) tem’, constata, ‘alguma coisa da permanência do provisório’. E é por este lado que o teatro de Shakespeare escapa à condenação que Brecht formulara contra ele. ‘Devemos, portanto, tentar mostrar as coisas como o *até-aqui-e-não-mais-além* ou o *não-mais-além-mas-até-aqui* [...]. Ocorre aqui um *relativamente*’. Brecht passa então de uma relatividade da forma, que é função das condições da época, a uma relatividade de conteúdo. Neste ponto de sua reflexão, sua recusa torna-se uma aceitação. (DORT, 2010, p. 166, grifo do autor)

É importante destacar como algumas estratégias dramáticas de autorreflexividade são associadas a características poéticas de cunho épico e como, particularmente, no caso da teoria brechtiana, podem ser associadas ao conceito de *distanciamento*, mencionado brevemente em nossa introdução. Tomemos um comentário de Brecht (2005) sobre a técnica de *distanciamento*. No trecho a seguir, o dramaturgo se refere ao trabalho do ator, mas podemos desdobrá-lo para a criação dramática e, neste sentido, *Troilus e Créssida* seria uma referência.

A perspectiva que adota é *crítico-social*. Estrutura os acontecimentos e caracteriza as personagens realçando todos os traços a que seja possível dar um enquadramento social. Sua representação transforma-se, assim, num colóquio sobre as condições sociais, num colóquio com o público, a quem se dirige. O ator leva seu ouvinte, conforme a classe a que este pertence, a justificar ou a repudiar tais condições. O objetivo do efeito de distanciamento é distanciar o ‘gesto social’ subjacente a todos os acontecimentos. Por ‘gesto social’ deve entender-se a expressão mímica e conceitual das relações sociais que se verificam entre homens de uma determinada época. [...] O mérito principal do teatro épico – com o seu efeito de distanciamento, que tem por único objetivo mostrar o mundo de tal forma que este se torne suscetível de ser moldado – é justamente a sua naturalidade, o seu caráter terreno, o seu humor e a renúncia a todas as espécies de misticismo, que imperam ainda, desde tempos remotos, no teatro vulgar. (BRECHT, 2005, p. 109-111, grifo do autor)

O estudioso Jan Kott (2003), por exemplo, não relaciona *Troilus e Créssida* ao teatro épico, mas comenta alguns aspectos diferenciais, “acanônicos”, alguns *desvios*, que remetem a Brecht por seu caráter de distanciamento, relativização. Um exemplo é o tom bufo da peça cuja paródia constante, se por um lado ridi-

culariza a gregos e troianos, ao mesmo tempo, evidencia a falta de sentido daquela guerra, na qual tantos homens morrem.

Desde a origem, *Tróilo e Créssida* era uma peça de atualidade, um panfleto político amargo e debochado. Tróia era Espanha, os gregos eram os ingleses. Por muito tempo após a derrota da Invencível Armada, a guerra ainda durava, não se via ainda seu fim. Os gregos são lúcidos, pesados e brutais. Sabem que a causa da guerra é um corno [Menelau] e uma puta [Helena]; não precisam persuadir-se de que morrem pela fidelidade e pela honra. Eles pertencem a um outro, a um novo mundo. São negociantes. Sabem contabilizar. Para eles, essa guerra não tem sentido algum. Os troianos obstinam-se em conservar seus valores absolutos ridículos e seu código de combate medieval. São anacrônicos. Mas isso não implica necessariamente que sejam incapazes de se defender, ou que devam se render. A guerra é absurda, mas, uma guerra absurda, é preciso igualmente ganhá-la. Nisto Shakespeare é realista. Ulisses é um realista, um espírito prático, um racionalista. [...] Esse racionalista é um ideólogo que adapta o sistema às necessidades da prática. Para tanto, invoca toda cosmogonia e a teologia medievais. [...] O sentido dessa guerra, conduzida em nome de um corno e uma puta, os místicos feudais não são os únicos a tentar salvá-lo. Os racionalistas igualmente o defendem. Eis aí a amarga sabedoria e o grande sarcasmo de *Tróilo e Cressida*. (KOTT, 2003, p. 86, grifo do autor)

Como afirmamos anteriormente, sejam tragédias gregas, sejam dramas shakespearianos, ou construções contemporâneas, as obras estão sempre desafiando as formulações teóricas que se propõem a abordá-las. Resta-nos, finalmente, diante das criações dramáticas, a tarefa de perceber se, quando e como as distinções teóricas de gênero (ou quaisquer outras) podem ser produtivas. As próprias obras podem (e devem) guiar nossas escolhas, sugerindo, legitimando, ou falsificando eventuais

interpretações. Este estudo, portanto, opera com uma flexibilização dos conceitos de gêneros poéticos, entendidos aqui como termos adjetivos, que não correspondem a medidas de valor e, sim, a diferentes modos de construção e enunciação de discursos ficcionais.

// Algumas concepções tradicionais de drama

É comum, mesmo nos estudos mais recentes, não apenas a confusão entre os objetos drama e espetáculo, como também certa associação do gênero dramático a determinadas concepções dramaturgicas majoritárias. No caso da menção de Rosenfeld (2010) a “pessoas disfarçadas” em seu comentário sobre a Dramática, por exemplo, pode-se inferir certa concepção de mimese realista (ou farsesca?), tanto da escrita como da encenação. Além das heranças realista e naturalista, talvez as mais evidentes atualmente, é comum também a associação do drama a concepções relacionadas ao melodrama, gênero multiforme, mas que tem sua origem em princípios clássicos. (THOMASSEAU, 2005) O caráter maniqueísta e moralizante de seus enredos, a complicação matemática de suas intrigas, o suspense causado por suas estratégias folhetinescas, ricas em peripécias e reconhecimentos, parecem ainda hoje garantir a satisfação de uma grande parte do público. Mas, antes mesmo das concepções oriundas do realismo/naturalismo e do melodrama se estabelecerem, houve, e ainda há, uma influência predominante do que alguns estudiosos definem como concepção *aristotélico-hegeliana*. Em síntese, esta concepção de drama corresponderia aos pressupostos aristotélicos, acrescidos de algumas concepções particulares do filósofo idealista alemão, Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831), expostas em seus *Cursos de estética* (2000, 2001, 2002, 2004). Para Hegel (2004), o gênero dramático seria uma espécie de síntese dos gêneros épico e lírico. No drama, as

subjetividades/motivações das personagens (dimensão lírica) se expressariam em ações externas, objetivas (dimensão épica).

O drama, considerado em termos de conteúdo como de forma, oferece a reunião mais completa de todas as partes da arte. Também deve ser encarado como o grau mais elevado da poesia e da arte em geral. [...] a poesia dramática reúne o carácter da epopeia com o da poesia lírica. Expõe uma acção completa como concretizando-se diante dos nossos olhos; simultaneamente, esta parece emanar das paixões e da vontade íntima das personagens que a desenvolvem. Da mesma maneira, o seu resultado é decidido pela natureza essencial das intenções que perseguem, pelo seu carácter e as colisões em que estão envolvidos. (HEGEL, 2004, p. 324)

Além disso, a presença de um conflito intersubjetivo seria o fundamento do drama, segundo Hegel. Para o filósofo, seria a partir do confronto entre vontades humanas que se desdobraria a ação dramática. Consideramos que esta seria a principal contribuição de Hegel para a teoria do drama: a associação do drama à noção de conflito. A existência de um conflito, em nosso entendimento, seria a principal característica de um modelo virtual de drama hegeliano:

Mas a ação dramática não se limita à simples realização de um empresa que prossegue pacificamente seu curso. Ela corre essencialmente sobre um conflito de circunstâncias, de paixões e de caracteres que desencadeiam as acções e reacções, e necessita de um desenlace. Assim, o que temos sob os nossos olhos é o espetáculo móvel e sucessivo de uma luta animada entre personagens vivas, que perseguem objectivos opostos, no meio de situações cheias de obstáculos e de perigos; são os esforços dessas personagens, a manifestação do seu carácter, a sua in-

fluência recíproca e as suas determinações; é o resultado final desta luta que, ao tumulto das paixões e das acções humanas, faz suceder o repouso. Ora, o modo de concepção poética deste novo gênero deve, como já o disse, oferecer a aliança e a conciliação do princípio épico com o princípio lírico. (HEGEL, 2004, p. 325)

É possível reconhecer, na citação acima, muitos pressupostos recorrentes ainda hoje nas dramaturgias contemporâneas mais influenciadas pelas tradições, especialmente, como já afirmamos, nos roteiros audiovisuais. O que destacamos é a multiplicidade dessas tradições. A herança aristotélica, por exemplo, desde sempre, vai sendo redimensionada, reinterpretada e difundida com essas reconfigurações. A própria ideia de um drama aristotélico-hegeliano pode parecer um contrassenso na medida em que Aristóteles não menciona o *conflito* como um pré-requisito da ação dramática, e, sim, a mudança da boa para má fortuna, ou vice-versa – em outros termos, a modificação do contexto original do herói, a reviravolta de seu destino. Hegel concentra no conflito dramático inter-humano (passível de identificação com a dinâmica dialética proposta por sua filosofia), a principal característica da ação dramática em relação às construções dos outros gêneros: “[...] a ação dramática não se limita à simples realização de um empresa que prossegue pacificamente seu curso. Ela corre essencialmente sobre um conflito de circunstâncias, de paixões e de caracteres”. (HEGEL, 2004, p. 325) Os pesquisadores franceses, autores do verbete “Conflito”, no *Léxico do drama moderno e contemporâneo* (SARRAZAC, 2012), também reconhecem essa herança da perspectiva hegeliana:

Dramaturgicamente, falar de conflito é remeter à noção de ‘colisão’ dramática, oriunda dos *Cursos de estética* de Hegel. A própria ideia de colisão remete a um teatro da ação no qual o desenrolar da fábula acompanha as diferentes etapas de uma luta. [...] A noção de conflito é es-

tranha à *Poética*, que associa, a partir do modelo de Édipo rei, a composição da fábula (*mythos*) à reviravolta trágica. Essa ausência indica que a luta interpessoal é menos importante, aos olhos de Aristóteles, do que a reviravolta do destino [...]. (GAUDÉ; KUNTZ; LESCOT, 2012, p. 54, grifos dos autores)

Além do conflito, Hegel preconiza uma espécie de drama cuja trama seria complicada: “[...] perseguem objectivos opostos, no meio de situações cheias de obstáculos e de perigos [...] é o resultado final desta luta que, ao tumulto das paixões e das acções humanas, faz suceder o repouso”. (HEGEL, 2004, p. 325) Essa ideia de Hegel nos remete ao melodrama e à *peça bem-feita* – modelo de sucesso popular no século XIX, inferido a partir da obra do dramaturgo francês Eugène Scribe (1791-1861), e que foi sintetizado pelo dramaturgo alemão Gustav Freytag (1816-1895) em sua *Die Technik des Dramas (A técnica do drama)* de 1863. Também é amplamente reconhecida a importância da filosofia de Hegel para o desenvolvimento da concepção materialista do filósofo alemão Karl Marx (1818-1883). A filosofia marxista, por sua vez, influenciada pela dialética hegeliana, dará origem a uma série de abordagens teóricas, inclusive voltadas para o âmbito artístico e literário, bem diversas entre si, entre as quais a Teoria Crítica destacou-se na primeira metade do século XX. Intelectuais célebres como os teóricos frankfurtianos Theodor Adorno, Max Horkheimer, Herbert Marcuse, Walter Benjamin, entre outros, fizeram parte dessa corrente, tão prestigiada em meados do século passado, e cujos desdobramentos, ou ecos, podem ser observados/escutados ainda hoje em conceitos recentes, como o formulado pelo teórico alemão Hans-Thies Lehmann (2007) em seu livro *O teatro pós-dramático*. Lehmann (2007) aborda o objeto *espetáculo*, pois volta-se para diferentes práticas cênicas, desenvolvidas a partir dos anos 1970 na Alemanha, que teriam em comum o fato de não terem no drama o fundamento de sua teatralidade, ou produção de sentido. As obras pós-dramáti-

cas comentadas por Lehmann (2007) situam-se em territórios artísticos pouco definidos, misturam referências das artes plásticas, da música, dança, cinema, vídeo, performance etc., em processos criativos descentrados, pouco hierarquizados, avessos à ascendência do drama. Para a concepção de Lehmann, o drama é mais objeto de condenação do que de estudo, por isso, trataremos, prioritariamente, de outro teórico que teve o drama como objeto, e que foi seu professor: Peter Szondi.

A obra de Peter Szondi (1929-1971), com a qual estaremos em diálogo constante no presente estudo, exerceu grande influência nas pesquisas literárias a partir dos anos 1960. Professor e teórico alemão, de orientação marxista e adorniana, Szondi é autor de estudos sobre o trágico (SZONDI, 2004a), sobre o drama burguês (SZONDI, 2004b) e sobre o drama moderno (SZONDI, 2011), entre outros temas. Em *Teoria do drama moderno*, especificamente, formulou o conceito de *drama absoluto* e de *crise* dessa concepção de drama. Conceitos que, atualmente flexibilizados pelo teórico e dramaturgo francês Jean-Pierre Sarrazac (2012) e seu grupo de pesquisa, serão amplamente utilizados em nossa reflexão sobre textos contemporâneos.

// O conceito operativo de crise do drama

O conceito de drama apresentado por Peter Szondi (2011) em *Teoria do drama moderno* abrange uma multiplicidade de práticas dramatúrgicas, que teriam em comum a adoção de princípios aristotélicos, neoclássicos e hegelianos. Em nosso entendimento, na noção de drama de Peter Szondi, também subjazem aspectos das concepções realista e/ou naturalista, os quais destacamos a seguir. Para Szondi, o drama moderno, o drama que é constituído a partir do Renascimento, teria como horizonte atingir uma forma absoluta, ou “pura” (supostamente identificada com todos princípios canônicos). Esse drama moderno se caracterizaria, particularmente, por se desenvolver dentro da esfera das relações inter-

-humanas. Assim, a ação se desdobraria a partir de conflitos de interesses humanos, os quais se expressariam por meio do diálogo entre os personagens.

O Drama da época moderna nasceu no Renascimento. Como audácia espiritual do homem que dava conta de si com o esfacelamento da imagem medieval do mundo, ele construía a efetividade da obra na qual pretendia se firmar e espelhar partindo unicamente da reprodução da relação entre homens. O homem só estava no drama como ser que existe *com* outros. O estar 'entre outros' aparecia como esfera essencial de sua existência; liberdade e compromisso, vontade e decisão, como as mais importantes de suas determinações. O 'lugar' em que ele ganhava realidade dramática era o ato de decidir-se. No momento em que decidia integrar o mundo de seus contemporâneos, sua interioridade tornava-se manifesta e se convertia em presença dramática. (SZONDI, 2011, p. 23-24, grifo do autor)

Ao drama absoluto de Szondi, podemos associar as principais recorrências contemporâneas de procedimentos e concepções dramáticas tradicionais. Sobre essas, a primeira característica, mencionada na citação acima, diz respeito à tendência a maior horizontalidade das relações humanas, identificada com o fim da Idade Média e de sua perspectiva teocêntrica. Em termos dramáticos, isso se traduziria numa ação que acontece na esfera inter-humana, através de personagens que representam homens capazes de decidir sobre seus destinos. Ecoa no discurso de Szondi a concepção hegeliana do gênero dramático como síntese do princípio lírico (interioridade) com o épico (ação manifesta no diálogo) e também a ideia de conflito como eixo da ação dramática. A segunda característica do drama moderno, segundo Szondi, seria o estabelecimento do diálogo como meio primordial da expressão dramática. Isso teria se dado progressivamente com a supressão do prólogo, do coro e do epílogo, desencadeada a partir do

Renascimento – assunto abordado por Hegel nos últimos capítulos de seus *Cursos de estética*. (HEGEL, 2004)

Nisso o drama clássico se distingue tanto da tragédia antiga como da representação religiosa medieval, tanto do *Theatrum mundi* barroco como das peças históricas de Shakespeare. A supremacia absoluta do diálogo, ou seja, daquilo que se pronuncia no drama entre homens, espelha o fato de este se constituir exclusivamente com base na reprodução da relação inter-humana e só conhecer o que nesse esfera reluz. (SZONDI, 2011, p. 24, grifo do autor)

Na citação, Szondi também deixa clara a especificidade de sua noção de drama, que exclui a tragédia grega, as peças históricas de Shakespeare e o drama barroco, mas não exemplifica, com uma única obra sequer, sua concepção de drama moderno, ou absoluto.

A terceira característica, mencionada por Szondi, define o drama como uma dialética fechada em si mesma, livre para ser, a cada momento, novamente fundada. Em síntese, o drama seria uma sequência de momentos presentes: “[...] O drama é absoluto. Para ser pura relação, para poder, em outras palavras, ser dramático, ele deve desvencilhar-se de tudo o que lhe é exterior. O drama não conhece nada fora de si”. (SZONDI, 2011, p. 25) Também podemos identificar nessa característica ecos da dialética hegeliana e da concepção aristotélica (ausência aparente do dramaturgo, relativa autonomia das personagens, desdobramento causal e concentrado da ação).

O dramaturgo está ausente do drama. Ele não fala, institui o que se pronuncia. O drama não é escrito, antes posto. Nele, todas as palavras ditas são ‘de-cisões’: nascidas da situação, nela permanecem, não devendo de forma alguma ser acolhidas como palavras que emanam do autor. (SZONDI, 2011, p. 25)

A quarta característica mencionada por Szondi estaria na relação com o espectador, na qual haveria o mesmo caráter absoluto da ação, dos personagens e do diálogo dramáticos. A abordagem de Szondi é mais um exemplo da possível confusão entre o objeto drama (texto dramático), que teria possíveis leitores, e o objeto espetáculo, que teria espectadores. No caso, compreendemos que Szondi, ao comentar a relação do drama com o espectador, estaria refletindo, antes, sobre a relação entre determinados procedimentos de escrita (dos textos dramáticos) e sua recepção, o que inclui as condições materiais e ideológicas de suas encenações, as concepções cênicas de época, os horizontes de expectativa dos públicos etc. – aquilo que Sarrazac (2012, p. 66) denomina de *devoir cênico*. De qualquer forma, para Szondi, se a réplica dramática deveria parecer a fala de um personagem, e não de um autor, não deveria haver réplicas dirigidas para o público, o qual se limitaria a assistir “passivamente” o espetáculo: “[...] O palco criado pelo drama do Renascimento e do classicismo, o tão difamado ‘palco como caixa de imagens’, é a única forma cênica adequada ao caráter absoluto do drama e dele dá mostra em cada um de seus traços”. (SZONDI, 2011, p. 25)

A postura de silenciosa observação do público deveria ser revertida em um jogo dramático de identificação e ilusionismo, onde a relação espectador-drama conheceria apenas a separação completa, ou a total identidade – uma concepção que podemos associar ao realismo, ao naturalismo e também ao melodrama de maneira geral, especialmente a partir do movimento naturalista. Sobretudo porque a tragédia neoclássica tinha diversos artificios “embelezadores da realidade”, entre eles, a linguagem dos personagens, versificada com rima. Sob a perspectiva atual, é difícil imaginar uma identificação plena (nos modos naturalista e melodramático) do leitor/espectador com aquela linguagem tributária do “decoro” e com alto grau de estilização. Vejamos uma réplica da tragédia neoclássica *Andrômaca* de Racine (2006). No trecho a seguir, a heroína troiana, em sua penúltima fala no texto, antes de se dirigir à cerimônia de casamento com Pirro,

que culminará com o seu suicídio, pede à sua confidente Cefise que cuide seu filho, esperança de Troia.

ANDRÔMACA

Não, não debes seguir-me; é a ti que estou confiando
 O tesouro, Cefise, a que até hoje me ative.
 Vivias para mim, para o meu filho vive.
 Da esperança de Troia és tu a depositária;
 Recorda a quantos reis te tornas necessária.
 De Pirro vela a fé; fica de sobreaviso:
 Consinto em que de mim lhe fales, se preciso.
 Faze valer-lhe a minha anuência ao nosso enlace,
 E eu ter-me a ele empenhado antes do meu trespasse;
 Todo ressentimento é mister que suprima;
 Confiando-lhe o meu filho, assaz lhe provo estima.
 A meu filho, os heróis pinta de sua raça:
 O seu exemplo, o mais que possas, lhe retraça:
 Saiba o que lhes firmou do nome a magnitude,
 Mais do que eles têm feito, o que têm sido; e amiúde
 De seu pai a virtude à sua alma evocando,
 Lembra-lhe a sua mãe também de vez em quando.
 Mas, que não leve mais nossa vingança a peito:
 Deixamos-lhe um senhor a quem deve respeito.
 Recorde os seus avós, mas sem ser imodesto:
 Se é do sengue de Heitor, dele é também o resto.
 E a este resto, num dia, eu terei, por meu lado,
 Meu ódio, meu amor, e meu sangue imolado.
 (RACINE, 2006, p. 55)

A beleza dos versos de Racine, as imagens, a musicalidade, o jogo entre o som e as diferentes dimensões de significado, extrapolam o sentido meramente narrativo, ou referencial, em outros termos, não é possível se ater simplesmente ao que está acontecendo na esfera inter-humana nessa tragédia. O ritmo, as rimas, o lirismo das réplicas, a forma do discurso se explicita, chama a atenção da recepção para aspectos poéticos não dire-

tamente vinculados à ação dramática. A linguagem raciniana é um exemplo de tradução, no âmbito do diálogo dramático, do princípio neoclássico (inferido de Aristóteles) de idealização e “embelezamento” da natureza através da arte. Assim, o conceito de drama absoluto de Szondi, embora diretamente relacionado ao neoclássicismo, em diversos pontos nos quais defende uma identificação “absoluta” entre recepção e obra, parece mais abordar as heranças realista, naturalista e, relativamente, também melodramática.

Outro exemplo é a quinta característica atribuída ao drama: a relação ator e personagem. Também aqui é possível perceber a inclinação realista e/ou naturalista da concepção de drama de Szondi. O autor afirma que o ator deveria confundir-se com seu papel, identificar-se totalmente com seu personagem “[...] Nele [o drama absoluto] a relação da arte do ator e seu papel não deve de modo algum ser visível; pelo contrário, ator e figura-dramática precisam fundir-se para que o homem do drama surja”. (SZONDI, 2011, p. 26) Szondi ainda se refere ao drama absoluto como sendo de caráter primário e, a partir dessa reflexão, defende mais dois princípios que, esses sim, podemos associar às regras neoclássicas: as unidades de tempo e lugar.

A natureza absoluta do drama pode ser formulada do seguinte modo: o drama é primário. Ele não é a exposição (secundária) de algo (primário), mas põe a si próprio em cena, é sua própria encenação. [...] Sendo o drama sempre primário, seu tempo é sempre o presente. O que não se traduz em absoluto numa situação estática, mas apenas no modo particular do decurso temporal dramático: o presente passa e se torna passado, mas enquanto passado não se faz mais presente em cena. Ele passa na medida em que traz consigo mudanças, na medida em que um novo presente surge de sua antítese. [...] Um raciocínio análogo em relação ao espaço justifica a exigência de uma unidade de lugar. [...] Ademais a descontinuidade espacial (como a temporal) também pressupõe o eu épico [...]. (SZONDI, 2011, p. 26-28)

Definida sua concepção específica de drama absoluto, ou drama moderno, Szondi passa a comentar aspectos formais, presentes em obras dramáticas produzidas entre 1880 e 1950, os quais problematizariam, ou simplesmente não corresponderiam mais às concepções do drama absoluto. A esse fenômeno, que evidenciaria a emergência de novos conteúdos, os quais demandariam, por sua vez, novas expressões formais, o autor denomina de *crise do drama* – no caso, a crise do drama absoluto, a crise do drama moderno, ou do modelo de forma dramática desenvolvido a partir do Renascimento europeu. Como foi mencionado anteriormente, Szondi não apresenta sequer um exemplo de texto que consideraria como um drama absoluto, mas dá muitos exemplos de textos que contrariam as concepções absolutas do drama, seu livro é composto majoritariamente por esses comentários. A noção de drama absoluto, portanto, seria operativa por meio da contraposição de obras dramáticas às suas concepções (as quais reuniriam as ideias e procedimentos das principais correntes tradicionais). Nessa perspectiva, o método de Szondi continua útil atualmente, pois podemos escolher textos de qualquer época e analisar seus desvios, ou seja, aqueles aspectos que diferem das concepções “absolutas” e indicam estratégias de autorreflexividade. Mas isto não significa admitir a existência de um drama realmente absoluto, muito menos estabelecer as tradições como critério de valor. A ideia é justamente tentar interpretar que conteúdos formais, ou quais possibilidades de sentido esses desvios estariam indicando – e conferir-lhes uma formulação teórica.

// **A hipótese de Szondi:**
a epicização do drama

Para Peter Szondi, a partir do final do século XIX, as obras de dramaturgos como Ibsen, Tchekhov, Strindberg, Maeterlinck e Hauptmann, teriam posto em evidência a crise do drama, como resultado da contradição entre a temática épica e a tentativa de manter a forma dramática tradicional. O autor considera o

naturalismo, as *peças de conversação* e de *um ato* como tentativas de salvação do drama, enquanto que o *expressionismo* e autores como Brecht e Pirandello representariam tentativas de resolução dessa crise. Coerente com sua orientação marxista e, particularmente, adorniana, Szondi preconiza a solução da crise do drama através da emersão de elementos épicos, o que acarretaria a explicitação do sujeito épico – sujeito que trataria agora de assumir sua posição no drama. A noção é correspondente ao *scriptor* da semiologia, algo como a instância criativa, a consciência organizadora, a entidade abstrata do autor, responsável pela montagem das ações, dos discursos e das possibilidades de sentido presentes nos textos dramáticos. Se esse “sujeito” procura se ocultar no drama, ao assumir um caráter épico, o drama passaria a explicitá-lo. O que Peter Szondi vislumbra, portanto, como possibilidade de resolução da crise é a epicização do drama. A percepção de Peter Szondi parece, de alguma forma, corresponder à romancização dos gêneros pensada por Bakhtin duas décadas antes.

Antes de serem consideradas essas novas formas, nas quais a contradição entre temática épica e forma dramática é resolvida pelo vir a ser formal da épica interna, deve-se apontar algumas tendências que, em lugar de resolver tal antinomia na direção do processo histórico, isto é, de deixar a forma emergir do novo conteúdo, atêm-se à forma dramática e buscam salvá-la de diferentes modos. (SZONDI, 2011, p. 82-83)

A citação acima está no início do capítulo no qual Szondi comenta as tentativas de salvar o drama absoluto. É possível notar a visão dialética de Szondi, que apostava na epicização como resultado de uma evolução formal do drama. É importante compreender que a perspectiva histórica de pensadores como Szondi e Bakhtin, ambos de orientação marxista, interessava-se por formas artísticas que entravam em contradição com as tradições oficiais,

de teor prescritivo, dogmático, canônico. No caso de Peter Szondi, sua percepção de que haveria conteúdos, ou temáticas “épicas”, as quais entrariam em contradição com as formas dramáticas tradicionais, diz respeito, sobretudo, ao processo de fechamento do drama na esfera interindividual, processo que consistiria numa espécie de “aburguesamento” do drama. Pois, com a ascensão progressiva da burguesia a partir do Renascimento, a cultura e a dramaturgia na Europa, conseqüentemente, passaram a expressar as concepções das novas elites. O fenômeno torna-se explícito na França do século XVIII, através das obras e reivindicações dos artistas criadores do *drama burguês*, gênero teorizado por dramaturgos e artistas da época, os quais defenderam questões como a fusão entre tragédia e comédia; a quebra da “cláusula de estados” (a qual, supunha-se, previa apenas reis e nobres como heróis da tragédia); e a regra neoclássica das três unidades, a exemplo da dramaturgia de quadros, ou *tableau*, defendida pelo dramaturgo francês Denis Diderot (1713-1784), a qual problematizaria a progressão da ação, entre outras questões.

No livro *Teoria do drama burguês* (2004), Szondi, ao analisar esse tipo específico de forma dramática, acaba abordando, mais precisamente, o processo de privatização do universo dramático, antes aberto às questões públicas, coletivas, sociais. Nessa perspectiva, o drama (não apenas o *drama burguês* que é o objeto específico do referido livro), progressivamente, passara a voltar-se para questões familiares, domésticas, relacionadas a afetos privados. A partir da análise de textos de Diderot, Mercier, Lessing, entre outros autores, Szondi comenta os aspectos presentes nas obras dramáticas mais emblemáticas desse movimento (*o drama burguês*) e evidencia como os valores neoclássicos começam a ser questionados por esses autores, desde o século XVIII, mas ainda com uma perspectiva individualista.

A pesquisadora Iná Camargo Costa (1998), em ensaio que intitula seu livro *Sinta o drama*, comenta a contribuição de Szondi que, àquela altura (anos 1990), segundo a autora, era pouco conhecido e difundido no Brasil, e também associa o drama moderno a certo

“aburguesamento” histórico da arte. Costa também cita Diderot como referência deste processo:

Como se sabe, em 1875 Diderot publicou o seu *Discurso sobre a poesia dramática*, no qual, afinado com o que se convencionou chamar de ‘fenômeno de cotidianização geral da literatura e da arte no século XVIII’, firmemente reivindicada (e patrocinada) pela burguesia, apresenta uma nova divisão da poesia dramática abrindo espaço para as ‘formas sérias’ cuja matéria seria o que ele chamava de *honnête homme*, isto é, o burguês. [...] Com base nas especificações de Diderot, pode-se dizer que a criação do drama moderno correspondeu a uma espécie de expulsão da *esfera pública* do âmbito do teatro, marca registrada do teatro grego e do popular, e mesmo da tragédia neoclássica, de modo que Peter Szondi não estava inventando nada quando esclarecia que o drama só reconhece como legítimo aquilo que brilha no âmbito das relações inter-humanas. (COSTA, 1998, p. 60-62, grifo da autora)

Como é possível perceber na abordagem de Peter Szondi, e de muitos teóricos marxistas como Costa, a temática de cunho social é associada constantemente às formas e aos princípios épicos, enquanto que, à forma dramática, ao drama, seria associada a temática burguesa (inter-humana, individualista). Vem dessa perspectiva ideológica a defesa de Szondi por uma epicização do drama como solução de sua crise, a evolução natural de sua forma – a superação do modelo dramático “burguês”. Mas à ideologia burguesa não é apenas associado o gênero dramático como também o lírico – embora não tão explicitamente. O gaúcho Gerd Bornheim (2004) é um filósofo e estudioso do teatro que reconhece essa ligação teórica:

Mas o que hoje se verifica com irritante constância é a concentração do drama em uma ação puramente subjetiva

ou intersubjetiva. Se quisermos empregar a terminologia hegeliana, devemos dizer que a ação não se objetiva no sentido da realidade épica, mas no sentido da realidade subjetiva, ou do lírico. Esta redução do drama a problemas de ordem puramente subjetiva torna pequeno o teatro, e o faz incidir em uma dramaturgia que a rigor não apresenta nenhuma saída. (BORNHEIM, 2004, p. 25)

A citação acima é um exemplo do reconhecimento teórico da ligação entre certas estratégias de construção dramática e algumas concepções tradicionais do modo lírico, relacionadas, por sua vez, com o movimento de “aburguesamento” do drama, observado por Szondi (2004, 2011) e também por Costa (1998). Sobre este ponto, destaquemos ainda que, embora não seja objeto de reflexão de Szondi, também o melodrama é um gênero cuja história e desenvolvimento formal, assim como o *drama burguês*, apresenta sinais determinantes desse processo de “aburguesamento” da forma dramática. O melodrama surgiu no século XIX, baseando-se nas regras neoclássicas, e foi transformando-se, adaptando-se, constantemente, ao gosto dos fregueses. Desde seu início, procurou expressar os valores burgueses e teve – ainda tem –, entre outras características, uma função moralizante, pedagógica. Além de entreter a burguesia francesa, emergente desde o século XVIII, procurava educá-la. O gênero estabeleceu relações estreitas com o romance do século XIX e, assim como ele, sempre teve grande plasticidade, incorporando temáticas, formas e linguagens diversas. O melodrama se espalhou pelo mundo, passou a mobilizar grandes mercados e ainda é responsável por diversos desdobramentos significativos na dramaturgia contemporânea. Um exemplo é a telerdramaturgia brasileira, reconhecida internacionalmente pelas novelas da Rede Globo, assim como o cinema de Hollywood e as variadas produções dos canais de TV internacionais. Por essas razões, o melodrama é considerado, neste estudo, como uma das referências tradicionais presentes nas produções ficcionais contemporâneas. Além, é claro, das já comentadas: as concepções aristotélica,

neoclássica e hegeliana – as quais o conceito de drama absoluto abrange e sintetiza – e as concepções realista e/ou naturalista (também presentes, de alguma forma, no conceito de drama absoluto).

Ainda sobre a epicização vislumbrada por Szondi, é curioso também observar que Brecht é colocado como umas das “tentativas de resolução da crise” em *Teoria do drama moderno* (2011). Mas é evidente que a solução preconizada por Szondi tinha em Brecht, naquele momento, a melhor formulação teórica para a emersão épica no teatro e no drama. De fato, consideramos que as perspectivas teóricas de Brecht (2005) reúnem, até hoje, os princípios de uma arte crítica, efetivamente engajada com a (sua) realidade. A maioria das propostas brechtianas, ou das concepções e práticas associadas ao nome de Brecht, continua recorrente na produção dramática contemporânea que procura se desviar das tradições. Exatamente por sua incompletude, fragmentação, inacabamento, a obra brechtiana – autocrítica por natureza – ainda constitui uma referência de pensamento contemporâneo. Se esta é a nossa percepção atualmente, é estranho que, para Szondi, àquela altura, Brecht não tivesse um lugar especial. José Antônio Pasta Jr. (2011), professor de Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo (USP), na apresentação brasileira do livro de Szondi (2011), comenta essa suposta subvalorização de Brecht pelo autor:

O que pensar deste fato? Que Szondi, analista e historiador da emersão do épico, encontrara em Brecht o ‘acabamento’ de sua própria perspectiva e, assim, tal como no caso da teoria dos gêneros em relação a Hegel, só poderia recuar para antes desse final, ultrapassá-lo para trás? Nesse caso, o teatro épico de Brecht seria algo como o deflagrador oculto da pesquisa histórico-sistemática de Szondi? Mas não seria igualmente possível pensar que, dado o contexto alemão dos anos 1950, tal como jamais menciona Marx (embora impregnado dele) pela ‘razão muito fina de distinguir os valores emancipatórios do marxismo das diferentes rea-

lizações que se reivindicam dele’, assim também Szondi evita deter-se sobre Brecht? E, ainda, não se poderia levar em conta o seu vínculo com Adorno, além de uma possível antipatia em relação às posições políticas de Brecht? [...]. (PASTA JR., 2011, p. 15)

O assumido posicionamento comunista de Brecht lhe confere muitos inimigos ainda hoje, e também simpatizantes, os quais interpretam sua obra exclusivamente à luz do marxismo. O efeito desse tipo de atitude é obter sempre a mesma mensagem de textos completamente distintos. A “pessoa física” de Brecht não deveria ser tão confundida com o artista, o teórico, o *scriptor* de suas obras – estas são um exemplo de construção autocrítica. A afirmação da autocrítica artística e sua associação teórica ao épico são as principais contribuições de Brecht e, obviamente, não são invenções suas. Mas sua obra artística e teórica é exemplar nesse aspecto: “O artista é um espectador de si próprio”. (BRECHT, 2005, p. 77) Tratamos mais especificamente da herança de Brecht na parte deste estudo que se dedica às noções de fábula, intriga e aos procedimentos de montagem e colagem, presentes na dramaturgia contemporânea. Aqui, apenas destacamos como o horizonte ideológico dos autores explicam alguns limites de suas contribuições teóricas, mas não as anulam. Da mesma forma, fazer uso de determinadas noções de um autor não implica em compartilhar todas as posições ideológicas assumidas por ele, muito menos em não redimensioná-las. As obras de Peter Szondi, assim como as de Brecht, de Bakhtin e de tantos outros, a partir, ou além de suas posições marxistas, têm valor heurístico e são operativas em abordagens ideológicas diversas. Não seria, aliás, o reconhecimento e o diálogo entre diferentes crenças, ideologias, modos, materiais, epistemologias, estéticas, linguagens, uma das principais tendências da cultura contemporânea?

O dramaturgo e teórico francês Jean-Pierre Sarrazac (2012) aborda essa questão em relação à dramaturgia, a partir de um diálogo crítico com a obra de Szondi e dos autores já mencionados,

reconhecendo a multiplicidade de perspectivas e possibilidades de construção presentes no século XXI.

// **A tese de Sarrazac:**
a rapsodização do drama

Se Peter Szondi identificou uma crise e vislumbrou uma solução, Jean-Pierre Sarrazac (2012), por sua vez, propõe que a crise não tem fim – nem significado, nem direção. A crise é permanente, o drama é uma forma em crise. O dramaturgo, professor e coordenador do grupo de pesquisas sobre o Drama da Universidade de Paris III, desenvolveu, com seus colaboradores, um olhar sobre a produção dramática contemporânea que dialoga com Peter Szondi e também com Bakhtin, atualizando-os para uma perspectiva menos canônica, menos teleológica do drama, na qual o interesse do estudo estaria voltado mais para as múltiplas e cambiantes conexões entre as formas dramáticas do que para uma explicação totalizadora, capaz de identificar um eixo comum a todas elas. Em vez de sujeito épico de Szondi, Sarrazac propõe a noção de *autor-rapsodo*. Em vez da emersão épica do drama, Sarrazac percebe dinâmicas de *transbordamentos* constantes da forma dramática, e denomina *rapsódia* a esse devir contemporâneo do drama, seu olhar se concentra na *pulsão rapsódica* das escritas mais recentes. No posfácio do livro *O futuro do drama* (2002), resultado de sua tese de doutoramento, ao comentar a opção pela noção de rapsódia, Sarrazac também cita a *romancização* vislumbrada por Bakhtin e a *epicização* proposta por Szondi e tantos teóricos marxistas. Sarrazac afirma que a romancização dos outros gêneros, de que fala Bakhtin, seria incontestável unicamente durante o período em que a arte do romance foi predominante e serviu de modelo. Esse período iria da segunda metade do século XVIII ao início do século XX, com um pico no momento naturalista. Sarrazac também comenta o preconceito bakhtiniano em relação ao dialogismo no drama, assim como a visão teleológica, implícita nos defensores

marxistas da emersão épica. Defende, no entanto, a visão do épico formulada pelo teórico alemão Walter Benjamin (2012):

Falar de rapsodização da obra teatral, detectar na escrita teatral uma pulsão rapsódica, é voltar à concepção ampla de épico de Benjamin. A esta ideia de ‘atalho de contrabando através do qual a herança do drama medieval e barroco chegou até nós’. A pulsão rapsódica – que não significa nem abolição, nem neutralização do dramático (a insubstituível relação imediata entre si mesmo e o outro, o encontro, sempre catastrófico, com o Outro, que constituem privilégio do teatro) – procede, na verdade, por um jogo múltiplo de aposições e de oposições... Dos modos: dramático, lírico, épico e mesmo argumentativo. Dos tons ou daquilo a que chamamos ‘gêneros’: farsesco e trágico, grotesco e patético, etc. (SARRAZAC, 2002, p. 227)

Embora a primeira edição em português de *O futuro do drama* seja de 2002, o livro refere-se a uma reflexão de Sarrazac sobre a produção dramática francesa, resultado de sua pesquisa de doutorado no final do anos 1970. Em 1998, no entanto, o autor escreveu um posfácio para nova edição do livro, reafirmando a permanência de suas teses e de seu conceito de *rapsódia*. O trabalho continuou com a coordenação do referido grupo de pesquisa sobre o tema, cujo resultado mais recente foi publicado no Brasil em 2012: o *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. A publicação, organizada por Sarrazac, também coautor, reúne 57 verbetes de variados pesquisadores do grupo, alguns bastante conhecidos dos leitores brasileiros como Jean-Pierre Ryngaert (1996, 1998). Os verbetes do *Léxico* (SARRAZAC, 2012) comentam procedimentos, princípios e questões recorrentes nas dramaturgias contemporâneas a partir da contraposição dessas práticas aos conceitos de *drama absoluto* e de *crise do drama* de Peter Szondi. Mas, ao retomar as ideias de Szondi e de toda a tradição crítica da qual ele faz parte, Sarrazac (2012) procede a uma reavaliação dessa tradição

e, em relação a Szondi especificamente, faz uma crítica direta à visão teleológica do autor alemão, pró-epicização, que considerava a emersão do épico no drama como uma evolução, um progresso formal. Na abordagem de Szondi, autores como Ibsen, Strindberg e Tchekhov seriam experimentadores, cujo trabalho prepararia o teatro épico vindouro.

Em seu gesto sócioestético marxista, Szondi atribui aos grandes dramaturgos da virada do século o mesmo lugar e a mesma função no devir das formas teatrais que Cézanne e Wagner tiveram no das formas pictóricas e musicais [...] Em suas análises dramaturgias, Szondi insiste mais, evidentemente, no que convém ‘deixar para trás’ do que na paradoxal ‘perfeição’ das obras de transição. (SARRAZAC, 2012, p. 25)

Para exemplificar, Sarrazac critica três abordagens que Szondi faz, respectivamente, de Ibsen, Strindberg e Pirandello, no verbete inicial do *Léxico*, intitulado *Introdução à crise do drama*. Sobre as peças de Ibsen, Szondi afirma que a fachada de peça bem-feita dissimularia a ausência de uma efetiva ação no presente. Para Sarrazac, a análise não leva em conta a evolução da dramaturgia de Ibsen, como é evidente em sua última peça, *Quando despertarmos de entre os mortos*, que não corresponderia mais às regras da *peça bem-feita*. A segunda crítica do autor se refere à análise que Szondi faz de *Sonata de espectros* de Strindberg, na qual, através do personagem Hummel, se veria o “eu épico” no palco, porém, ainda sob o “disfarce de um personagem de drama”. Para Sarrazac, Szondi erra, duplamente, ao não compreender a clivagem do personagem e considerar um fracasso justamente o que torna a obra original: a maneira particular como Strindberg sintetiza elementos épicos, dramáticos e líricos em sua construção.

Por fim, um terceiro exemplo semelhante do preconceito de Szondi em favor do devir épico é comentado. Ao referir-se a *Seis personagens à procura de um autor*, de Pirandello, como uma crítica

do drama, Szondi condena o dramaturgo, porque ele se recusaria a “destruir” totalmente a dimensão dramática, escolhendo um desfecho dramático para a peça. Para Sarrazac, mais uma vez, a constatação de Szondi não levaria em conta um particular tensionamento do dramático, do épico e do lírico, operado nessa obra metadramática de Pirandello, cuja espirituosa construção a tornou tão conhecida.

No essencial, trata-se – repetimos – de abandonar a ideia segundo a qual o horizonte – o fim – do teatro dramático poderia ter sido o teatro épico (como o do capitalismo deveria ser o comunismo). Para isso, não há necessidade alguma de se rejeitar o marxismo e, tampouco, a abordagem socioestética do teatro moderno e contemporâneo. Basta, ao contrário, interrogar-se sobre certas rejeições ‘ideológicas’ de pensadores marxistas do teatro, não obstante bem diferentes uns dos outros, como Lukács, Brecht, Adorno, Szondi, e proceder a uma reavaliação dos objetos rejeitados: principalmente o ‘dramático’ (não mediatizado pelo ‘épico’) e seu corolário, a subjetividade, polemicamente rebatizada de ‘subjetivismo’. Como se a manutenção da relação intersubjetiva e sobretudo o apelo ao intrassubjetivo, ao íntimo, tão presentes no teatro do século XX, de Strindberg a Adamov ou a Sara Kane, significassem inevitavelmente regressão ao individualismo, ao apolitismo, em suma, ao teatro ‘burguês’. (SARRAZAC, 2012, p. 30)

Em síntese, se os desvios de inclinação épica foram brilhantemente teorizados e preconizados no século XX, com o apoio e engajamento das ideologias de orientação marxista, Sarrazac parece reconhecer, na citação acima, certo preconceito teórico com a subjetividade ao qual o *Léxico* procuraria responder, entre outras questões. As obras de autores estudados por Sarrazac como Heiner Müller, Peter Handke, Michel Vinaver, Armand

Gatti, Bernard-Marie Koltès, Sarah Kane, Edward Bond, entre outros, sem dúvida, encorajam o estudo de certas recorrências de procedimentos dramaturgicos que podemos associar a uma emersão da subjetividade, à abordagem do inconsciente, do íntimo, ou, em nossos termos, à exploração de *possibilidades líricas do drama*. Isto não significa, contudo, negligência do grupo com as heranças épicas, pelo contrário. A evidência está na quantidade de menções à Brecht, presentes não apenas no *Léxico* (2012) como no *O futuro do drama* (2002) e também em *A fábula e o desvio* (2013) de Sarrazac, publicações traduzidas para o português. Dos 57 verbetes do *Léxico*, nenhum apresenta o adjetivo *lírico* em seu título e, em apenas oito, é possível associar diretamente o título a algum aspecto de subjetividade ou liricização: *Coro/Coralidade*; *Íntimo*; *Jogo de sonho*; *Monodrama (polifônico)*; *Monólogo*; *Oralidade*; *Poema dramático*; *Voz*. Contudo, este não é o entendimento do historiador e dramaturgo Felipe de Moraes, autor do texto de apresentação da edição brasileira. Moraes (2012) comenta o reconhecimento dos autores do *Léxico* a esse movimento de emersão da subjetividade, identificado por eles nas dramaturgias contemporâneas francesas e europeias, mas questiona essa inclinação do grupo de pesquisa, sobretudo, relacionando-a a supostas restrições que o grupo faria a Brecht:

[...] seguindo a tônica com que neste livro são apontadas certas limitações ao projeto de Szondi – como, por exemplo, suas análises de Strindberg e Pirandello muito marcadas por uma teleologia dos gêneros poéticos que hipostasiava o sujeito épico – talvez seja preciso igualmente apontar algumas limitações, ou pelo menos formular algumas questões, ao projeto do *Léxico*, pois toda escolha metodológica implica na defesa de alguns princípios e no abandono de outros. Desse modo, é preciso insistir com todas as letras que o esquematismo formal do qual Brecht, para os autores do *Léxico*, parece refém, se deve à presença simbólica em sua dramaturgia da luta de

classes, o que obrigava a pensar a subjetividade em outros termos (lembramos que a dialética do teatro brechtiano se realiza no público, e o faz através de uma recusa explícita da tragédia), mas nunca em lhe negar a importância. Não podemos, pois, ler nas entrelinhas dessas restrições do grupo francês a Brecht também um tipo de hipostasiamento, agora da subjetividade? [...]. (MORAES, 2012, p. 19)

A nossa resposta à questão colocada por Moraes seria negativa, até porque é possível inferir das citações de Sarrazac, anteriormente apresentadas, que as eventuais restrições a Brecht, voltadas para sua insistência na luta de classes, seriam restrições a alguns posicionamentos de orientação marxista de maneira geral. De qualquer forma, se o *Léxico* realmente sugere esse tipo de questão, gostaríamos de esclarecer, então, que o presente estudo, que dialoga diretamente com o trabalho do grupo francês, não pretende dar margem a essa ambiguidade. Não pretendemos hipostasiar os aspectos subjetivos e líricos das obras contemporâneas, muito menos deixar de reconhecer a contribuição brechtiana e de todo o pensamento sobre o épico no teatro e no drama. Procuramos guiar nossa reflexão, particularmente, a partir das obras que constituem o nosso *corpus* e, sobre elas, é forçoso reconhecer que expressam as diversas concepções (épicas, dramáticas e líricas) até aqui expostas. Em muitos casos, demonstram, inclusive, consciência de suas referências e ligações. Isso é perceptível na utilização abundante que fazem de estratégias como citação, paródia e comentário – desvios autorreflexivos, autocríticos e épicos.

Ainda sobre a noção de rapsódia, é importante destacar que, apesar de sua abertura para as emersões líricas das dramaturgias modernas e contemporâneas, a noção estaria diretamente ligada ao modo épico:

Através da figura emblemática do rapsodo, que se assemelha igualmente à do ‘costurador de *lais*’ medieval – reu-

nindo o que previamente rasgou e despedaçando imediatamente o que acaba de juntar –, a noção de rapsódia aparece, portanto, ligada de saída ao domínio do épico: o dos cantos e da narração homéricos, ao mesmo tempo que a procedimentos de escrita tais como a montagem, a hibridização, a colagem, a coralidade. (HERSANT; NAUGRETTE, 2012, p. 152, grifo das autoras)

Conceito transversal, que se desdobra em outras noções, a rapsódia é apresentada por Sarrazac (2002) como uma síntese de seu estudo das escritas dramáticas contemporâneas. Rapsódia é o nome de um devir múltiplo do drama que contraria a concepção organicista da *Poética* aristotélica, à qual Sarrazac denomina de “belo animal aristotélico”. A expressão refere-se à comparação que Aristóteles faz, na *Poética*, entre a fábula e um ser vivo cuja beleza residiria na extensão e ordenação. A imagem do “belo animal” corresponde a uma concepção de fábula como totalidade ordenada, encadeamento lógico, completude, em síntese, aos conceitos aristotélicos de unidade, totalidade, causalidade e verossimilhança.

Contra a ‘peça benfeita’ [sic], último avatar do ‘belo animal’ aristotélico, o devir rapsódico do teatro contemporâneo coloca em questão a própria ideia de composição: transformada em montagem de arquivos no teatro documental de Weiss, justaposição de fragmentos narrativos e dramáticos em *A missão* de Muller, a escrita teatral obedece a uma lógica de decomposição. Nesse sentido, peças tão díspares como *Roberto Zucco* de Koltès, *Hamlet-máquina* de Muller, *Imprécations* [As imprecações] de Michel Deutsch ou *Barba-azul, esperança das mulheres* de Dea Loher desvelam-se como outras tantas variações em torno da morte do ‘belo animal’. Morte incessantemente repetida, pois produtora de formas novas, em que a unidade constitui-se em trabalho do heterogêneo, da continuidade, da ruptura,

da harmonia, da dissonância. (KUNTZ, 2012, p. 42-43, grifo da autora)

Levando-se em consideração os exemplos de Sarrazac e de outros autores do grupo de pesquisa francês, a noção de rapsódia pode abranger dramaturgias bem distintas. Como é possível perceber, embora também possa descrever emersões líricas no drama, a noção de rapsódia estaria associada, de antemão, ao domínio do épico. Este detalhe é importante, pois, como já mencionamos, além da rapsódia, existem outras noções no *Léxico* que abordam emersões líricas na estrutura do drama mais detidamente, ainda que não seja frequente a utilização do adjetivo “lírico” pelos autores.

É interessante notar que, além de se contrapor à visão teleológica de Szondi, a principal justificativa de Sarrazac para a formulação da noção de rapsódia foi reconhecer formas mais livres, múltiplas, híbridas, resultado de misturas de modos e materiais, e da explicitação desses gestos de montagem. No entanto, sua diferença em relação à epicização, preconizada por Szondi, é que esta, em favor de uma concepção particular de épico, tenderia a desconsiderar a subjetividade. É, portanto, curioso que, ainda que procure reconhecer as emersões líricas, a rapsódia continue sendo uma noção associada, fundamentalmente, a emersões épicas no drama. É importante lembrar que o próprio Peter Szondi julga como épicos, ou dramáticos, muitos aspectos nos quais Sarrazac identificará uma dinâmica rapsódica, a exemplo das questões sobre Ibsen, Strindberg e Pirandello, já mencionadas. Ou seja, há certa ambiguidade em torno da noção, que procuramos resolver operativamente, delimitando ainda mais sua definição. Essas especificações serão expostas nos próximos capítulos, nas seções dedicadas ao tema.

Por ora, destacamos que nossa contribuição se dá, principalmente, no sentido de refletir sobre como as dramaturgias levantadas por este estudo se desviam de algumas tradições e reconhecer as particularidades de suas emersões líricas para

além das concepções épicas de teatro e dramaturgia. Peter Szondi e Sarrazac se concentram em procedimentos que contrariam, que se desviam das concepções de drama absoluto – propomos seguir a mesma metodologia de reflexão. No entanto, propomos considerar a ideia de tradição para além da noção de drama absoluto, ou relacionar operativamente o termo a qualquer prática hegemônica, ou oficial, a ser contextualizada pela escolha. A ideia de dramaturgias que se desviam de tradições propõe a historicização desses desvios, e indica estratégias de autorreflexividade, de distanciamento, mas não, necessariamente, de negação, repulsa às tradições. Pelo que pudemos observar nas peças que compõem nosso corpo de obras, o que há é um intenso dialogismo entre diferentes concepções tradicionais, dialogismo explicitado nas estratégias de desvio que serão comentadas a seguir. No texto *Questões do teatro contemporâneo*, o filósofo e estudioso do teatro, Gerd Bornheim (2004), aborda alguns aspectos da consciência histórica de nosso tempo, a qual foi, e continua sendo, responsável por mudanças profundas na arte teatral e em suas dramaturgias. A noção de desvio está diretamente associada a essa historicidade, a qual, por sua vez, confunde-se com todo o desenvolvimento moderno do homem e da ciência.

De um modo geral, pode-se afirmar que no passado cada época se limitava à sua própria dramaturgia. [...] A consciência teatral do nosso tempo é universal, no sentido de que montamos todo o passado da dramaturgia e de que a consciência histórica acompanha a montagem de cada texto. [...] Essa mentalidade, que hoje é patrimônio inclusive do público frequentador de teatro, era estranha aos outros períodos da cultura ocidental. (BORNHEIM, 2004, p. 19)

Para finalizarmos este capítulo, façamos ainda uma breve reflexão sobre essa relação entre ciência, historicidade e criação artística, a qual consideramos como determinante para as estra-

tégias às quais denominamos dramaturgias de desvio. O artigo “O Olho e a Névoa: considerações sobre a teoria do teatro”, da autora Ângela Materno (2003) – professora e pesquisadora do Departamento de Teoria do Teatro da Escola de Teatro da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio) –, aborda a questão de forma bem sintética e pode ajudar na compreensão da complexidade dessas relações. Dividido em duas partes cujos subtítulos são, respectivamente, *A teoria como inquietação do olhar* e *A teoria do teatro como provocação*, o artigo inicia com uma citação de Georges Didi-Huberman – “[...] todo olho traz consigo sua névoa” –, a autora propõe uma reflexão sobre a dimensão de luta do ato de ver com o que se vê, com o que ainda não se vê e com o que “nos olha no que vemos”. Destacando a origem comum entre as palavras *teoria* e *teatro* (o verbo grego *theorein*, “ver”), Materno apresenta sua proposta de pensar a teoria do teatro como “[...] esse lugar ou momento em que visões do espetáculo, do texto dramático ou das concepções teatrais são expostas às suas próprias névoas –, aos seus pressupostos, limites e expectativas”. (MATERNO, 2003, p. 31) Baseando-se nas ideias de Georges Didi-Huberman, Wolfgang Iser, Walter Benjamin, Giorgio Agamben, entre outros, Ângela Materno considera que teorizar seria *tensionar* os pontos de vista, *dinamizar* e *dar a ver* as contradições, não para resolvê-las, mas para “[...] repor em jogo constantemente, e criticamente, os próprios termos e ideias em questão”. (MATERNO, 2003, p. 32) Materno esclarece que *dar a ver*, em sua perspectiva, não significaria evidenciar algo que já estaria dado previamente, e sim constituir tanto o olhar como “o que é olhado”, a partir do processo dialético da percepção. Para a autora, *dar a ver* seria produzir disjunções, abrir lacunas, estabelecer diferenças e contradições internas, seria “abismar”. Citando Wolfgang Iser, a autora afirma a necessidade de captar um aspecto do “não dado” no “dado” para que se realize sua apreensão, ou seja, não haveria um conhecimento imediato, o conhecimento seria construção e problematização tanto do que é observado quanto do olhar que observa. O trabalho teórico, nessa perspectiva, seria sem-

pre tateante, pois precisaria constituir permanentemente as condições de sua existência, precisaria “recomeçar” constantemente.

Por outro lado, a autora destaca também o caráter cênico do pensar teórico, na medida em que este precisaria “[...] deter o movimento das coisas e das ideias para que elas possam se tornar visíveis”. (MATERNO, 2003, p. 34) Baseando-se, especificamente, em ideias de Walter Benjamin e de Giorgio Agamben, Materno comenta a relação indissociável entre teoria, crítica e história, abordando a dimensão histórica do pensar teórico em sua dupla marca: historicidade como o momento em que algo aconteceu, e também como o momento em que este acontecimento torna-se visível, (re)conhecível – momento em que se torna *histórico*. Em síntese, a reflexão teórica se daria numa dinâmica de confronto com diferentes temporalidades, o *outrora* e o *agora* – “agora” que corresponderia ao momento em que o “outrora” é pensado, momento em que ele “está em cena”. Além disto, sobre a dimensão crítica da teoria, Materno afirma que o pensamento teórico não estaria interessado apenas em abstrações, ou categorias gerais, pelo contrário, ele seria constituído através do confronto com objetos concretos, com realidades particulares, numa constante associação entre teoria e prática, entre pensamento e criação.

Na segunda parte de seu artigo, *A teoria do teatro como provocação*, Materno comenta o caráter contestatório do pensamento teórico, e afirma a importância das provocações que realiza, desestabilizando conceitos e certezas. A autora argumenta que há muita resistência ao pensamento teórico entre criadores, estudantes e professores de artes cênicas, o que se reflete na utilização pejorativa do termo “teórico”, como algo que estaria acima da experiência e que, no caso dos artistas, até atrapalharia a criatividade. Materno cita Bertolt Brecht em sua crítica à superstição dos artistas em relação à autorreflexão, o receio de que não serão mais artistas se “souberem demais”. A autora também critica a ideia de que haveria, em relação ao público, uma fruição espontânea, como se o olhar da plateia também

não estivesse condicionado por convenções, perspectivas e expectativas dominantes. Nesse sentido, Materno defende que a questão central seria com que teoria trabalhar: uma que não se percebe como tal e se reproduz automaticamente, baseando-se em intuição, “gosto pessoal” etc., ou uma teoria que reflete sobre seus procedimentos e limites, redesenhando permanentemente seus horizontes? Para a autora, se há atores e encenadores que ainda defendem a dicotomia entre teorização e prática, isto decorre de uma percepção da teoria como algo fechado e exterior ao trabalho artístico, sem considerar a problematização do olhar, das escolhas artísticas e seus procedimentos, ou seja, sem associar a reflexão teórica ao processo de criação de uma obra. (MATERNO, 2003)

Materno (2003) também cita Sérgio Buarque de Holanda para fundamentar sua percepção de que, no Brasil especialmente, haveria uma rejeição ao pensamento teórico que estaria associada ao culto da personalidade e da genialidade, e também a uma desvalorização do trabalho. Portanto, a resistência ao pensamento teórico se daria principalmente em relação àquilo que ele tem de laborioso, hesitante, provisório. Nesse contexto, a reflexão teórica torna-se ainda mais importante para a prática das artes cênicas, pois estaria frequentemente propondo modos diferenciados de se entender e produzir arte, além de exercitar a complexidade do ato visual e a historicidade de suas visões e indagações. A autora ainda recorre mais uma vez a Brecht (2005) que, em suas “Notas sobre a Ópera dos três vinténs”, propõe que a arte dramática também tenha notas de rodapé e consulta de confronto – procedimentos comuns ao estudo teórico e científico.

Materno (2003) finaliza o artigo sinalizando que o jogo da teorização do teatro estaria presente também no universo de outro grande dramaturgo: Samuel Beckett. Artista cuja obra tensionaria o visível e o invisível ao extremo, indo ao limite do teatralizável, do dizível, do possível. Segundo a autora, também na perspectiva beckettiana, uma infundável indagação retornaria constantemente: “Que, afinal, significa isso?”.

Em síntese, por caminhos múltiplos e distintos, a autorreflexão, intrínseca às atividades artística e científica, é potencializada pela consciência histórica e determina as dramaturgias contemporâneas, assim como todas as relações humanas. As estratégias de desvio que buscamos melhor compreender com este estudo são alguns exemplos, recorrentes e expressivos, desse processo contínuo de desenvolvimento, de transformação, no âmbito das formas dramáticas e de suas respectivas teorias.

Considerando apresentadas algumas das premissas e perspectivas mais determinantes do nosso estudo, procederemos a mais complementações e esclarecimentos no decorrer de nossa exposição, em função dos textos e aspectos formais a serem analisados. Sigamos, então, para nossa reflexão sobre um *corpus* de 100 textos encenados no Brasil entre 1995 e 2015.

CAPÍTULO II

A POSSIBILIDADE DA FÁBULA

Um homem em cima de um palco.

Pensando.

Uma luz mais assim,

E um silêncio.

Pausa.

Será que a Berenice vai gostar desse começo?

É claro que ela vai ver a peça.

Também se não for, azar o dela.

Um homem em cima de um palco pensando.

Pensando alto, é claro, senão como é que o público vai saber o que é que ele está pensando?

Um homem em cima de um palco, pensando alto.

Pausa.

Ô Berenice, você foi meio burra!

Burra não, como é que você ia saber, não é?

Você foi mais é sem sorte.

Viveu comigo tanto tempo, e nada que eu pensava dava certo.

Ou eu pensava e não escrevia,
ou escrevia e não terminava,
ou terminava e ninguém lia, e nunca dava em nada.
Foi só você me deixar, pronto. Eu vou fazer sucesso.
Será que era você, Berenice? Desculpa, mas até parece.
Esquece a Berenice, e pensa na peça!
Um Homem, em cima de um palco, pensando.

Pausa.

Você precisava ver, Berenice.

O jeito que eu cheguei pro cara lá na festa. E a minha cara de gente: Desculpa, você não me conhece, mas por acaso eu escutei sua conversa, enfim, eu tenho a sua peça. A peça que você procura. Um Homem em cima de um palco, pensando. Está pronta. Eu tenho essa peça.

Você acredita que eu tive coragem, Berenice?

Você acredita que eu disse isso?

Nem eu acredito que eu disse.

Mas eu disse: Escrevi essa peça, faz tempo. Nunca mostrei a ninguém. Nunca achei que fosse o momento. Mas agora eu não tenho dúvidas. Você é o ator perfeito pra representar minha peça.

Assim, sem culpa.

Nem parecia eu.

Mas era.

Eu mesmo.

E nem doeu, acredita? Foi normal. Parecia que eu tinha nascido pra isso. Pra estar naquela festa naquele momento, falar aquilo ali daquele jeito e deixar o cara louco de vontade de ler minha peça. Queria que eu viesse aqui em casa, na mesma hora, pegar o texto pra ele.

Eu falei agora?

Ele falou por que não?

Eu falei por que não amanhã?

Ele falou amanhã de manhã?,

Eu falei por que não?

Foi lindo!

Lindo não. Profissional.

Ele é um ator e precisa de uma peça.

Eu sou autor, tenho a peça que ele precisa e eu preciso de um ator como ele.

Ele é importante? Eu também vou ficar. Quando estrear minha peça.

E depois aquilo era uma festa, Berenice, eu não ia sair correndo pra casa, só porque alguém se interessou por minha peça.

Não, eu nunca te mostrei essa peça, Berenice.

Não. Essa peça não.

Não, eu nunca te falei dessa peça.

Não, eu não tenho essa peça, Berenice, mas eu vou ter.

Pausona.

Um homem em cima de um palco pensando.

Pausa.

Eu vou escrever essa peça.

[...]. (FALCÃO, 1998, p. 1, grifo do autor)

A premiada peça *Uma noite na Lua*, do dramaturgo pernambucano João Falcão, estreou em 1998 no Rio de Janeiro, dirigida pelo autor e interpretada por Marco Nanini. A montagem ganhou o prêmio Shell de Melhor Texto e o prêmio Sharp de Melhor Espetáculo daquela temporada. Em 2012, o texto ganhou nova montagem de Falcão, agora, interpretada pelo jovem ator Gregório Duviver, reconhecido, entre outros trabalhos, por ser integrante do coletivo de humor Porta dos Fundos. Como é possível perceber no trecho inicial citado, trata-se de um dramaturgo tentando escrever uma peça. A ação do personagem é criar um texto dramático em apenas uma noite: o tempo é seu oponente, em princípio. Mas não apenas o tempo. Entre outros aspectos, destaquemos aqui o fato de que o personagem “dramaturgo” (o corpo do texto não indica um vocativo para o enunciador) não concentra seus esforços em torno da criação de uma fábula no sentido tradicional, ou, pelo menos, não consegue fazê-lo. Em sua aflição criativa, o personagem imagina uma situação (“um homem em cima de um palco

pensando”) e parece querer lançar mão de qualquer estratégia que “funcione”, mas suas tentativas de construir o texto são constantemente interrompidas e pressionadas por seus pensamentos (vozes), que evocam diferentes dimensões de sua vida cotidiana, profissional e afetiva. Dividido entre vários “eus”, que dialogam, cada um, com diferentes enunciadores, problemas, desejos e projeções de futuro, a peça apresenta o personagem “dramaturgo” num processo de impressionante polifonia, a qual, no decorrer do texto, vai explicitando a (con) fusão entre a ação (o processo) de criar/pensar do autor e o que seria o produto de sua criação. Em outras palavras, mais do que um metadrama (uma peça dentro de/sobre outra peça), desvio de caráter explicitamente épico, *Uma noite na Lua* mostra o enquadramento íntimo de um autor, nos apresenta aquilo que se passa em sua cabeça no momento da criação. Com esta estratégia, a estrutura dramática do texto, ironicamente, transforma o que seriam os pensamentos do autor sobre a peça que deveria criar, justamente, na fábula da respectiva peça. Se o caráter metadramático deste desvio supõe uma emergência épica, sobretudo na função de comentário autorreflexivo, o enquadramento íntimo do personagem de *Uma noite na Lua*, que corresponderia ao da *câmera subjetiva* no cinema, ou ao do *monólogo interior* no romance, diferentemente consistiria numa estratégia desviante de cunho lírico – que tornaria instável, subjetiva, qualquer referencialidade do texto. Às possibilidades desta estratégia, o teórico Joseph Danan (2012), um dos colaboradores do *Léxico*, associa a noção de *monodrama* e destaca sua recorrência na produção moderna e contemporânea:

A posteridade desse teatro na primeira pessoa (relacionada ou não à do autor) é considerável no século XX, e várias são as peças que podem ser vistas sob o ângulo do monodrama: do teatro expressionista a *O casamento* de Gombrowicz, de *A morte do caixeiro-viajante* de Arthur Miller a *A procura de emprego: peça em 30 trechos* de Michel Vinaver. [...] O monodrama desdobra-se também

do lado da encenação / direção. Craig dizia a Stanislavski em 1912 que concebia Hamlet como um ‘monodrama’. Stanislavski teria dito então: ‘Tentemos por todos os meios fazer o público compreender que ele vê a peça com os olhos de Hamlet [...] Penso que podemos fazer isso nos quadros em que Hamlet está em cena’. Ao que Craig respondeu sugerindo que Hamlet estivesse sempre em cena [...] Assim ampliada e entendida, a noção de monodrama aparece como essencial na evolução do teatro no século XX. Ela contribui para emancipar na escrita e na encenação, o ponto de vista de toda fidelidade à objetividade ou ao realismo. (DANAN, 2012, p. 114-115, grifo do autor)

O último período da citação acima indica uma característica muito presente em grande parte das obras dramáticas de João Falcão (e de outros dramaturgos contemporâneos): a construção de estratégias de relativização, eminentemente líricas, que contribuiriam para emancipar o ponto de vista da fidelidade ao realismo e à objetividade. Aos recursos metalinguísticos, procedimentos de desvios épicos, tão recorrentes na obra de Falcão, como dramaturgo e também como encenador, somam-se recursos como o *monodrama*, muitas vezes em versão de *jogo de sonho*, procedimentos de inclinação mais lírica que desestabilizam a referencialidade de tempo, espaço e ação, e tornam subjetivos, simbólicos, alegóricos os acontecimentos e discursos apresentados pelo *scriptor* da obra. O *jogo de sonho* é um procedimento monodramático: apresenta tudo que surge em cena, ou tudo que é evidente numa peça, como imagens de um sonho de alguém, uma projeção de uma mente sonhadora (do autor inclusive), ou como projeção de um personagem específico da fábula em questão.

A noção dramaturgical de *jogo de sonho*, que também é objeto de verbete no *Léxico*, tem a principal referência moderna na obra do dramaturgo sueco August Strindberg, particularmente, em sua peça *O sonho*, de 1901. Autor de dramas naturalistas e históricos, Strindberg desenvolveu, posteriormente, um tipo de dra-

matúrgia à qual ele denominou de *Teatro íntimo* – nome também do teatro (edifício teatral) que funcionou na Suécia, entre 1907 e 1910, sob sua direção. Muitas de suas peças são classificadas como *peças oníricas*. *Peças oníricas*, *jogo de sonho* e *monodrama* são noções que se referem a uma estrutura dramática constituída por uma sucessão de cenas sem, necessariamente, uma ação dramática unitária, e que demonstrariam o enquadramento íntimo de um personagem, ou do *scriptor* da obra. A unicidade dessas dramaturgias seria garantida pela presença da subjetividade constante de personagens e/ou do *scriptor*. O termo “drama de estações” também é associado às dramaturgias “oníricas”, mas tem a particularidade de também se referir aos dramas medievais, ou a qualquer drama de caráter episódico, cujas partes têm relativa autonomia, cujos acontecimentos não constituem uma ação dramática unitária e, sim, episódios, ocorridos na trajetória de um herói, ou articulados por uma relação temática. A *Paixão de Cristo* é um tipo de história, de caráter épico, ainda hoje dramatizada em diversos meios, com essa estrutura de drama de estações. A particularidade, no entanto, desse procedimento em relação às outras noções mencionadas, estaria no fato de que o drama de estações, para ser caracterizado como tal, não precisaria assumir o caráter onírico, simbólico, lírico, de relativização dos acontecimentos ficcionais a partir da subjetividade – tão emblemático na dramaturgia de Strindberg. Peter Szondi (2011), em seu comentário do autor sueco, valoriza e classifica esses procedimentos como emersões épicas, mas destaca essa tensão entre autorreflexividade épica e emersão lírica, garantida pelo enquadramento subjetivo dos acontecimentos.

Strindberg também descreveu *Rumo a Damasco* como ‘peça onírica’, o que mostra, ao mesmo tempo, que ele não via *Uma peça onírica* [O sonho, em nossa tradução] como um sonho cênico, mas simplesmente queria indicar com o título que a construção da obra era semelhante à de um sonho. Sonho e ‘drama de estações’, de fato, coin-

cidem em sua estrutura: uma sequência de cenas, cuja unidade não é dada por uma ação unitária, mas pelo Eu sempre idêntico a si mesmo do sonhador ou do herói. (SZONDI, 2011, p. 56, grifo do autor)

A “dramaturgia do Eu”, de August Strindberg, é considerada como antecipadora do expressionismo e do surrealismo, cujos ecos atualmente ressoam na noção de *monodrama*. Em todas suas variações, o *jogo de sonho* entre elas, o *monodrama* seria uma estratégia muito comum na dramaturgia contemporânea e, especialmente, na dramaturgia de Falcão. Outro grande sucesso do autor pernambucano, *A dona da história*, de 1999, apresenta um diálogo entre Mais Nova e Mais Velha, duas personagens que representariam, cada uma, uma versão de uma mesma personagem, em tempo diferentes. A discussão das duas procura estabelecer quem é “a dona da história”. À versão de qual das duas corresponderiam os fatos? O jogo dramático de clivagem de uma suposta personagem central, e de diálogo e disputa entre essas duas versões de uma mesma “pessoa”, estabelece o caráter de monodrama da peça, pois esta apresenta uma reflexão subjetiva, que contrapõe retrospecto e projeção de futuro, num embate lírico da consciência do tempo. Esse embate é vivenciado por uma suposta personagem central – a Mais Velha e a Mais Nova seriam duas projeções da consciência dessa “heroína”, ou do *scriptor* da peça (em última análise). O interessante, no entanto, é como, a partir da clivagem de uma personagem em duas versões de si mesma, pertencentes a tempos diferentes, se discute a possibilidade de construção de uma mesma história.

MAIS VELHA - Um dia eu tinha vinte anos e tudo o que eu queria era viver uma história. Eu queria, um dia, ter uma história pra contar. E toda hora eu ficava pensando:

AS DUAS - Como é que será essa história?

AS DUAS - Quando é que ela vai começar?

AS DUAS - E quando é que eu vou contar essa história?

AS DUAS - E como é que eu vou ser quando eu contar?

MAIS VELHA - Quando eu tinha vinte anos eu gostava de imaginar como é que eu seria no futuro. No dia em que eu ia contar a história da minha vida.

MAIS NOVA - Um dia eu tinha vinte anos e tudo que eu queria era viver uma história. Eu queria, um dia ter uma história pra contar.

MAIS VELHA - Mas isso era apenas uma introdução. Eu precisava de um começo. Alguma coisa assim...

MAIS NOVA - Um começo.

MAIS VELHA - Um começo.

MAIS NOVA - Eu sei que a história de uma pessoa, deve começar meio assim, sem que ela perceba. No momento em que ela menos espera.

MAIS VELHA - O problema é que eu vivia esperando que acontecesse alguma coisa na minha vida que tivesse cara de começo de história.

MAIS NOVA - Quando eu menos esperar, vai acontecer alguma coisa na minha vida, e a minha história vai e começa. (FALCÃO, 1999, p. 1)

Apesar do recurso ao monodrama, da utilização de canções e falas de tom lírico, assim como de jogos de palavras e de sentidos, com explícita musicalidade, nas peças de Falcão, o grau de desreferencialização e subjetividade não atinge o de uma peça surrealista, simbolista, expressionista, tampouco “absurda”. A dramaturgia de Strindberg, em sua vertente “onírica”, por exemplo, é muito mais subjetiva e desreferencializada do que a de João Falcão. A peça de Strindberg mencionada, *O sonho*, apresenta Inês, filha do Deus Indra, em visita à Terra, para aprender com a observação das misérias humanas. A peça é um *drama de estações*: a fábula apresenta a personagem observando e vivenciando uma sequência de situações, numa articulação episódica,

sem um encadeamento objetivo, sem a causalidade tradicional entre as cenas. Esta característica foi destacada por Peter Szondi como um dos fatores épicos da peça, passível de comparação com a estrutura das peças medievais (o autor usa o termo francês “revue”, “revista”, para se referir a essas obras):

A sequência solta das cenas de *Uma peça onírica* [*O sonho*] é menos a do sonho que a da *revue*, tal como a Idade Média a conhecia. E a *revue*, ao contrário do drama, é em sua essência uma apresentação feita para alguém de fora. Daí a estrutura épica básica de *Uma peça onírica* [...] Corresponde à estrutura de *revue* o gesto que da obra é característico: o de mostrar. (SZONDI, 2011, p. 56-57, grifo do autor)

Mas “o que é mostrado” é instável, incoerente, simbólico, subjetivo, e assim também é a forma de mostrar da peça *O sonho*. A atmosfera onírica está presente na alteração contínua do espaço e do tempo, na sucessão de situações fantásticas, na caracterização das personagens, apresentadas como tipos abstratos, possíveis símbolos de essências coletivas, assim como no tom, algo declamatório, do discurso das personagens, o qual também apresenta alto grau de simbolismo e desreferencialização.

A Inês, que ainda traz o xaile da porteira, e o Oficial, estão em primeiro plano.

O ADVOGADO

(Levanta-se e aproxima-se de Inês)

Minha irmã, quer fazer o favor de me dar o seu xaile? Vou pendurá-lo na parede até que o fogo se acenda no aquecedor. Depois queimo-o, com todas as mágoas e misérias de que ele foi testemunha.

INÊS

Ainda não é a altura, meu irmão. Quero, primeiro, que o xaile esteja saturado. Desejo, sobretudo, recolher nele os teus próprios sofrimentos e todos os crimes, vícios, roubos, calúnias, ofensas que te têm confessado.

O ADVOGADO

O teu xaile não será suficiente, minha querida. Olha para estas paredes! Não se dirá que todos os pecados da terra pousaram nelas? Olha para estes papéis! São relatórios sobre a injustiça!... Olha para mim! Aqui, ninguém sorri, só se vêem olhares maus, bocas que fazem esgares, punhos que se estendem... Todos!

[...]

INÊS

Como os homens são dignos de lástima! [...].

(STRINDBERG, [1978], p. 73-74, grifo do autor)

Diferentemente, *Uma noite na Lua* e *A dona da história* são exemplos que apresentam uma subjetividade mais próxima da dramaturgia pirandelliana, que procuraria desestabilizar o ponto de vista da recepção, instigando os leitores/espectadores a vislumbrarem outras possibilidades de sentido. As obras de Pirandello, especialmente as peças metadramáticas, abordam o caráter aproximativo e instável de nossas compreensões e relações, através de fábulas ambíguas e bem-humoradas, mas cujo nível de referencialidade é suficiente para que a recepção acompanhe “uma história”. Ou seja, é possível, mesmo que *a posteriori*, inferir um enredo desses textos (meta)dramáticos, portanto, eminentemente épicos, autorreflexivos e, simultaneamente, com aspectos líricos acentuados, tanto na estrutura da fábula como no discurso das personagens (especialmente, em suas reflexões “interiores”). Particularmente, na dramaturgia de Falcão, o discurso das personagens tem, simultaneamente,

uma construção naturalista, de tom cotidiano, ou, em termos bakhtinianos, as personagens têm um discurso *prosaico*, mas carregado de momentos de lirismo. Na maioria dos textos, escritos e encenados por Falcão, que também é músico e compositor (costuma compor as trilhas de suas peças), as personagens cantam e enunciam muitas falas líricas, musicais, que realizam jogos com os sons e os sentidos das palavras, e que expressam sentimentos, estados emocionais. Essas falas mais líricas alternam-se com outras, de sentido mais referencial, cotidiano e/ou cômico. Vejamos mais um trecho de *Uma noite na Lua*:

E se ninguém rir da minha piada?

E se ninguém rir hora nenhuma?

Vai ser o fim.

A Berenice vai ficar constrangidíssima.

Vai ser horrível!

Não.

Eu vou fazer uma peça séria. É menos arriscado. Se o público ficar em silêncio o tempo todo, justifica-se. Está tentando entender o sentido da peça.

E eu vou fazer uma peça sem sentido nenhum.

A Berenice vai ficar louca atrás do sentido. E no final vai pensar 'que peça difícil!'

Vai ter que dizer que adorou só pra não passar por burra.

Não, ela não cai nesse truque.

Ela vai odiar.

Ela ia gostar se tivesse música.

Quer escutar música, Berenice, liga o rádio, compra um CD.

Isso aqui é uma peça.

Tem que ter música, essa peça.

Um homem em cima de um palco pensando. E tudo o que ele pensa ele canta.

Eu vou fazer primeiro a letra. Depois eu boto a música.

(cantarolando) Um Homem em cima de um ...

Não. Eu vou fazer primeiro a música. Depois eu boto a letra.

Um tango? Um samba? Um fado? Um blues?
 Não. Eu vou fazer logo tudo junto pra ganhar tempo.
 (cantarolando) Um tango?! Um samba?! Um fado?! Um blues
Alguém cantando um blues.
Um homem comum
Um qualquer
Um qualquer um
 Será que a Berenice vai achar que sou eu esse homem em cima desse palco pensando?
Onde andará meu amor
 Já vi tudo. A Berenice vai achar que sou eu cantando pra ela.
 É uma canção de amor, sim, Berenice, mas não tem nada a ver com nós dois.
Porque será que a gente gosta
Porque será que a gente inventa alguém
Pra ser alguém que a gente gosta
Alguém em quem a gente pense.
Alguém por quem a gente chore
Parece até que a gente gosta
Porque será que tem que ter alguém.
 Não. A Berenice vai ter certeza que é pra ela essa música, essa peça.
 Ah, Berenice, por favor. Como você é presunçosa! [...].
 (FALCÃO, 1998, p. 7-8, grifo do autor)

Uma noite na Lua abre este capítulo, porque é um exemplo de criação cuja estrutura, personagem e discurso problematizam as noções tradicionais de fábula, de intriga e de ação, além de apresentarem essa problematização como assunto. A comparação entre a obra de Falcão e obras de dramaturgos como Strindberg e Pirandello busca evidenciar o caráter de desvio assumido pela dramaturgia desse autor brasileiro, que reúne emersões líricas e épicas. As peças de João Falcão tendem a apresentar uma situação dramática central, a qual, ao invés de se desdobrar em outras

situações, fazendo progredir, linearmente, a ação dramática em direção a um desfecho, funcionam, antes, como ponto articulador de pensamentos, personagens e acontecimentos diversos que se somam. A dinâmica é de acumulação e atravessamento, diferente do encadeamento, da causalidade, da necessidade, princípios tradicionais, os quais tensionariam a ação dramática e a projetariam para o futuro. Entretanto, é evidente que a obra de Falcão, apesar de jogar com estratégias de desvio, ainda apresenta uma fábula. Não se trata, obviamente, de uma fábula de cunho tradicional. *Uma noite na Lua*, por exemplo, apresenta uma situação dramática central definida que articula o discurso da peça, mas que não se modifica substancialmente no decorrer do texto. Para refletir sobre essas questões de construção, é necessário abordar, detidamente, as noções de fábula, intriga e situação dramática. Após o estudo dos 100 textos que compõem nosso *corpus*, percebemos que as noções de fábula e intriga, apesar de todas as desestabilizações às quais são submetidas permanentemente, ainda são centrais nas construções contemporâneas, pelo menos, naquelas que tomamos como objeto. Neste ponto, nossa análise coincide com a cartografia da dramaturgia contemporânea realizada pelo grupo francês: “[...] segue sendo em torno da questão da fábula – inclusive no modo de recusa ou denegação – que giram as estratégias dos autores, em particular a respeito do que chamamos de ‘realidade’ ou ‘real’”. (SARRAZAC, 2012, p. 84) Porém, antes de tratarmos das estratégias de problematização da fábula e da intriga, as quais compreendemos como desvios e que foram observados nos textos que analisamos, tratemos ainda, brevemente, da noção de *situação dramática*. Esta noção se mostrou central para nosso estudo.

// Situação dramática

Nos estudos de dramaturgia, a noção de *situação dramática* tem sua principal formulação na obra *As duzentas mil situações dramá-*

ticas (SOURIAU, 1993) do filósofo e estudioso de estética Etienne Souriau (1892 -1979). Para o autor francês, situação dramática seria a “[...] forma particular de tensão inter-humana e microcós-mica do momento cênico”. (SOURIAU, 1993, p. 35) Nesse sentido, o momento cênico pode corresponder a qualquer parte tomada como unidade de um texto dramático, ou de uma montagem teatral (geralmente, a *cena* é tomada como a menor unidade). Destacamos então que Souriau (1993) parte da dimensão da cena, da dimensão *microcós mica*, para identificar funções dramáticas, as quais, juntas, formariam um sistema de forças. Esse sistema, que articula as dimensões macro e microcós micas da obra, em cada uma de suas cenas (ou momentos da ação), é o que ele define como situação dramática:

Uma situação dramática é a *figura estrutural* esboçada, num momento dado da ação, por um *sistema de forças* – pelo sistema das forças presentes no microcosmo, centro estelar do universo teatral; e encarnadas, experimentadas ou animadas pelos principais personagens daquele momento da ação. [...] E elas são também função do universo total da obra, do macrocosmo cujo microcosmo das pessoas é o centro e a possibilidade de presença. (SOURIAU, 1993, p. 38-39, grifo do autor)

O estudo de Souriau, ferramenta para construir, ou explorar, as relações dramáticas de um texto, baseia-se nas noções de microcosmo e macrocosmo, as quais referem-se ao caráter focal da escritura dramática. No drama, aquilo que se vê está determinado por aquilo que não é mostrado. A análise das relações entre o momento cênico e a ação, ou contexto que a incorpora, das relações entre espaço intracênico e espaço extracênico, contribui para a abordagem de um texto dramático e para constituição de um ponto de vista sobre sua ação geral, assim como sobre seus momentos específicos.

E aí está, de modo geral, a regra do jogo. O microcosmo cênico tem o poder de por si só representar e sustentar satisfatoriamente todo macrocosmo teatral, sob a condição de ser tão ‘focal’ ou, se preferirem, a tal ponto *estelaramente central*, que seu foco seja o do mundo inteiro que nos é apresentado. Esta organização estelar do universo da obra, organização tal que um certo ponto de tensão inter-humana lhe serve de centro e núcleo, e, limitado e encerrado no cubo cênico, irradia em volta toda cosmicidade da obra, tal é a condição fundamental do teatro. (SOURIAU, 1993, p. 19-20, grifo do autor)

O trabalho de Souriau contribuiu para a criação do *modelo actancial* elaborado pelo linguista russo A. J. Greimas (1917-1992) com o objetivo de oferecer suporte à análise de textos narrativos. Anne Ubersfeld (2005), pesquisadora alemã, discorreu sobre aspectos desse modelo, desenvolvendo sua aplicação para a análise de textos dramáticos. Embora não se aplique a todo e qualquer texto dramático, se considerarmos algumas tendências da dramaturgia contemporânea, o modelo actancial, tal como abordado por Ubersfeld, continua útil como ferramenta de análise para muitas peças recentes, e é considerado diferente dos métodos de estudo dramático tradicionais. O modelo trata as personagens por sua função em um sistema de ação, e não pelos traços psicológicos de seu caráter. A principal característica do modelo actancial é operar com a identificação de um sistema de forças – como preconizava Souriau, através de suas situações dramáticas. No entanto, para Souriau, a situação dramática identificava o sistema de forças de um determinado momento da ação – referia-se ao plano cênico. O modelo actancial de Greimas, atualizado por Ubersfeld, por sua vez, embora se baseie no mesmo pressuposto de Souriau (identificação de um sistema de forças), estabelece um sistema geral da ação – diz respeito a obra em sua totalidade, não apenas a um determinado momento de sua fábula.

Numa estrutura tradicional de drama, acontecimentos modificam as situações dramáticas, que se desdobram em outras, fazendo progredir linearmente a ação com uma dinâmica de encadeamento, causalidade, necessidade. Assim, podemos identificar um sistema de forças, tanto na dimensão de uma cena específica (plano cênico), quanto na dimensão total da obra (plano da ação). O sistema, identificado num determinado momento cênico, corresponderia a uma situação dramática. O sistema geral, identificado na totalidade de uma determinada fábula, corresponderia a seu modelo actancial (à sua ação). Além de se referirem a diferentes dimensões de uma obra dramática, há também diferenças, não fundamentais, mas significativas, entre os modelos de Souriau e o modelo actancial. Sem que precisemos detalhar essas diferenças, que vão desde os nomes à quantidade das funções/forças dramático-narrativas de cada teoria, gostaríamos de propor tomar, operativamente, o modelo actancial, tal como apresentado por Ubersfeld, e aplicá-lo, quando proveitoso, tanto na dimensão geral, quanto focal, da ação dramática. Nesse sentido, reunimos ambas as noções, denominando *situação dramática da cena* à figura microcômica, passível de ser esboçada pelas forças atuantes em determinado momento cênico – em outras palavras, o modelo actancial possível de uma cena; e denominando *modelo actancial da peça*, a uma interpretação de sua dimensão macrocômica, de sua narrativa total, de sua ação dramática. As relações entre essas duas dimensões, como foi afirmado por Souriau, abrem possibilidades de reflexão sobre textos dramáticos e caminhos de criação cênica.

Toda situação dramática é gerada por uma força orientada, força esta da qual um dos personagens é sede ou presa, como quiserem. Ela reside nele. Ele a encarna, ela o impele, ele arde nela, e através dele ela galvaniza e orienta dinamicamente todo o microcosmo teatral. Sua presença no macrocosmo, no universo da obra, é focal: é ela que esboça e situa nele esse microcosmo, seu centro

estelar. Uma força orientada, isto é, uma tendência ou, se preferirmos, uma paixão, mas no sentido em que a paixão é eminentemente dinâmica e tendencial, pouco importa que seja o amor, a ambição, a honra. Se quisermos aprofundar mais, poderemos dizer que são apenas duas as grandes paixões que estão no âmago das situações dramáticas: o desejo e o temor. [...] Mas visto que neste momento estamos buscando o essencial de uma espécie de dramaturgia absoluta, podemos, para simplificar, ignorar essa diversidade dualista, e considerar esta tendência em toda a sua generalidade. (SOURIAU, 1993, p. 60-61)

Em síntese, propomos a utilização da definição de *situação dramática* de Souriau, mas não o seu modelo de sistema, cujas categorias funcionais são, inclusive, nomeadas com termos astronômicos. Em seu lugar, propomos a adesão, operativa, do modelo actancial, tal como apresentado por Ubersfeld (2005). Esse modelo será tratado, neste estudo, em diálogo com o conceito de *situação dramática* de Souriau. Diante dessas questões teóricas, torna-se ainda mais necessária uma breve síntese do modelo actancial, por meio da abordagem de Ubersfeld (2005).

// O modelo actancial

O modelo actancial de Greimas, o qual Anne Ubersfeld (2005) aplicou na análise de textos dramáticos, parte do princípio de que a narrativa é um fluxo desencadeado por um *actante* que, por sua vez, age movido por um vetor de desejo intenso. O ponto de partida de uma narrativa, nessa perspectiva, é a ação de cumprimento de um desejo (ou necessidade). A escolha do *actante*, que ocupará a posição de Sujeito do esquema, determinará modelos actanciais distintos e a adoção de interpretações diferentes sobre a peça em questão. Não existe um modelo actancial “certo” – o modelo é um instrumento para ajudar na constru-

ção de um, ou de vários pontos de vista sobre uma determinada narrativa, e na compreensão de suas estruturas. As unidades desse método de análise, os *actantes*, constituem uma categoria que ultrapassa a noção de personagem (seres antropomórficos), incluindo representações abstratas como Deus, Pátria, Poder, Paixão, A Sociedade etc. A definição desses *actantes* pode ser configurada num sistema de flechas, que também corresponde a uma frase-síntese da estrutura de forças da narrativa:

Se desenvolvermos a frase implícita no esquema, encontraremos uma força (ou um ser D1); conduzido por sua ação, o sujeito S procura um objeto O no interesse ou em favor de um ser D2 (concreto ou abstrato); nessa busca, o sujeito tem aliados A e oponentes Op. Toda narrativa pode se reduzir a esse esquema de base [...]. (UBERSFELD, 2005, p. 36)

A aplicação do modelo actancial teria o objetivo de esboçar a figura estrutural de uma peça, seu sistema de forças, tendo em vista a totalidade da obra, mas como afirmamos, num processo de montagem, escrita, ou mesmo de leitura de uma obra, é comum estabelecermos um sistema de forças para cada cena, ou mesmo refletirmos sobre como o sistema geral de forças se reflete no momento cênico – na dimensão microcós mica. Seja para observar se há correspondência entre as duas dimensões, seja para identificar uma configuração de forças diferente daquela relativa ao sistema geral, a noção de *situação dramática* continua operativa. No decorrer do nosso estudo, essa noção formulada por Etienne Souriau (1993) foi se configurando como ponto central para uma reflexão sobre dramaturgias contemporâneas. É possível perceber, entre outras recorrências, que diversas obras recentes apresentam uma única situação dramática que permanece inalterada, ou que se altera perto do final da narrativa. Ao invés de uma ação que progride de maneira linear, complicando-se e resolvendo-se,

com transformações de situações dramáticas em outras, temos uma única situação dramática, em torno da qual se articulam, ou, simplesmente, ocorrem acontecimentos, muitas vezes aleatórios, outras vezes marcados como repetição, reiteração, recomeço. Esses acontecimentos não transformam substancialmente a situação dramática da cena, no máximo lhe acrescentam mais dimensões de ação.

Tomemos dois exemplos bem conhecidos: a tragédia grega *Édipo Rei*, de Sófocles (1990), e *À espera de Godot*, de Samuel Beckett ([1980?]). Em *Édipo*, na tentativa de descobrir quem seria o assassino do rei Laio, e salvar a cidade da peste, o personagem-título segue uma trajetória linear até o desfecho do enigma, vivenciando, nesse processo, peripécia e reconhecimento. Já em *À espera de Godot*, as personagens Vladimir e Estragon esperam por Godot e esta situação não se altera até o final do texto. As cenas alternam diálogos e atitudes pontuais, especialmente nas cenas em que as personagens Lucky e Pozzo estão presentes, mas a situação dramática da peça corresponde à situação dramática da maioria das cenas: uma espera – que não cessa.

É importante destacar como a noção de situação dramática de Souriau, assim como o modelo actancial de análise aplicado ao drama por Ubersfeld (2005), são adequados a uma concepção tradicional de ação dramática – mas funcionam também em peças cuja intriga se resume a, apenas, uma situação. Souriau até menciona uma dramaturgia “absoluta”:

Se quisermos aprofundar mais, poderemos dizer que são apenas duas as grandes paixões que estão no âmago das situações dramáticas: o desejo e o temor. [...] Mas visto que neste momento estamos buscando o essencial de uma espécie de dramaturgia absoluta, podemos, para simplificar, ignorar essa diversidade dualista, e considerar esta tendência em toda a sua generalidade. (SOURIAU, 1993, p. 61)

Valorizando mais a ideia do desejo do que do conflito, Souriau aposta no drama como desenvolvimento de situações. Se essas representariam sistemas de oposições e atrações, de convergências morais e de explosões destrutivas, de alianças e divisões hostis, é o que teremos de ver, procurando bem determiná-las. Mas, ainda assim, essas forças são *funções dramáticas*, isto é, cada uma delas, por um lado, age para compor um sistema. Identificar esse sistema permite construir um ponto de vista sobre uma obra, ou sobre uma cena – é estudá-la para determinar uma, ou várias interpretações para sua estrutura.

No caso de *Uma noite na Lua*, de João Falcão, nossos comentários destacaram estratégias de composição da peça (recursos meta e monodramáticos), as quais problematizariam a progressão causal da ação dramática, preconizada pelas concepções tradicionais. A presença e destaque das estratégias mencionadas, no entanto, não anula a existência de uma situação dramática definida e a possibilidade de uma análise da peça via modelo actancial. Apliquemos o modelo à peça de Falcão e será possível encontrar, apesar de seus desvios, um sistema bem recorrente e tradicional: o das histórias de amor.

Ao comentarmos que o personagem “dramaturgo” de *Um noite na Lua* era constantemente interrompido por pensamentos diversos em sua tentativa de criar uma peça, não abordamos a principal figura com a qual os pensamentos do dramaturgo dialogam: Berenice, sua ex-mulher. A partir de uma preocupação central com Berenice, todas as outras questões vêm à tona: o personagem está sem gás, sem telefone, abandonado, sem carreira, sem texto, sem ideias. Escrever a peça, fazer sucesso, seria uma forma de consertar tudo isso e trazer de volta Berenice: “[...] A Berenice vai ter certeza que é pra ela essa música, essa peça. Ah, Berenice, por favor. Como você é presunçosa! [...]”. (FALCÃO, 1998, p. 8) No final de *Uma noite na Lua*, os dois planos de ação, o do dramaturgo que pensa numa peça, e o do personagem (o homem em cima do palco pensando), que o dramaturgo imagina, se fundem. E o dramaturgo imagina a volta de Berenice e a entrega de seu texto, que ele teria concluído:

E pulo pra um dia qualquer, lá na frente. Um dia em que eu já vou ter inventado esse final há muito tempo.

A minha peça já vai estar acontecendo em algum teatro do Rio de Janeiro.

É o dia *vinte e sete de novembro de mil novecentos e noventa e oito*. Mais

precisamente às vinte e duas horas, trinta e dois minutos e quarenta segundos.

Eu penso que nesse momento algumas pessoas que estarão na platéia vão conferir seus relógios.

E penso como serão pessoas que estarão nesse dia assistindo à minha peça.

Serão pessoas muito simpáticas, uma bela platéia. Na poltrona 7 da fila F estará sentada uma jovem de cabelos lisos e um sorriso encantador. A poltrona 10 da fila E estará ocupada por um distinto senhor muito compenetrado prestando bastante atenção. E no centro da fila 'H' eu penso

numa senhora muito elegante e muito bonita um pouco encabulada ao ver sua imagem numa tela do palco.

E se tudo acontecer como eu penso, vai ser muito bom pro cara que vai estar

fazendo essa peça. Ele vai estar muito feliz nesse momento.

E onde era que eu estava enquanto eu pensava nisso?

Esperando um táxi. E esse táxi que não chega! E esse final que não aparece!

Até que aparece. Um táxi. 'Táxi!' E eu penso: 'está ocupado', e penso 'odeio quando eu faço sinal pra táxi ocupado'. E penso 'se está ocupado porque é que parou aqui na frente? E esse final que não aparece?' aparece a Berenice. Saindo do táxi. Bem aqui na minha frente. E ela me diz:

Trilha pára bruscamente.

Oi!

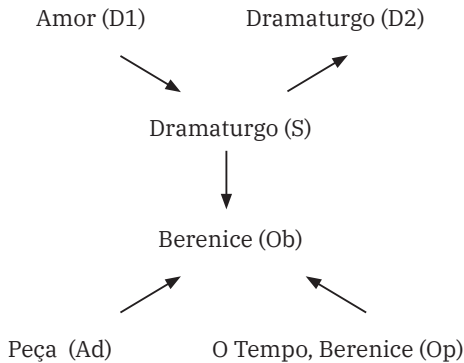
Oi, Berenice.

Você está Saindo?

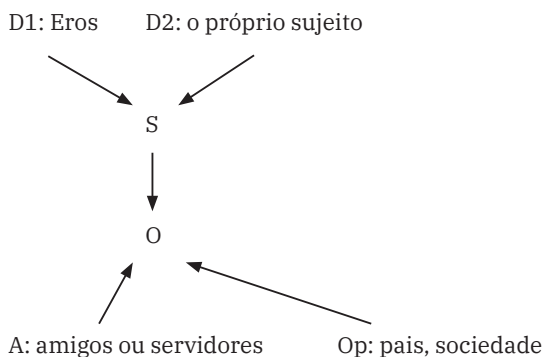
Porquê? Você está voltando?
 Está parecendo.
 Então fica aí, Berenice. Vai subindo. Sua chave está lá, atrás do quadro.
 Eu estou saindo mas eu estou voltando.
 E a Berenice acha uma graça dessa besteira! A mesma graça que achava no começo.
 E acha mais graça ainda quando eu fico emocionado.
 Eu mudei, Berenice. Agora eu sou outro homem.
 A Berenice fica olhando pra mim, eu fico olhando pra ela, ela fica olhando pra mim enquanto eu penso: ‘Engraçado... a Berenice voltou pra mim antes de saber que eu tinha mudado.’ e penso sobre isso mais um tempo ainda e vou pensando e vou pensando e chego lá na lua. E quando volto encontro a Berenice às gargalhadas de ver que eu não mudei foi nada Pára com isso Berenice.
 Pára de rir de mim.
 Pára, Berenice!
 Vem cá.
 Me dá um Beijo.
 Aí já viu.
Música.
 Vai ser aquela coisa de beijo, e aquele vai-entra no táxi-volta-beijo, e mais um vai-entra no táxi-volta-beijo, e aquela música de beijo, e aquele beijo e aquele beijo...
Apoteose e fim da música de beijo.
 E acabou a peça.
 Fim.
 (FALCÃO, 1998, p. 30-31, grifo do autor)

Uma interpretação possível para a estrutura dramática de *Uma noite na Lua* está no seguinte modelo actancial: O Amor, a força/actante D1, conduz o Dramaturgo, sujeito S, a trazer de volta/reconquistar sua ex-mulher, Berenice, o objeto Ob. O actante D2, em

favor do qual o Dramaturgo age, corresponde a ele próprio, recorrência nos modelos actanciais mais convencionais de histórias de amor. A peça, e seu eventual sucesso, seriam adjuvantes do Dramaturgo. Berenice, por ter abandonado o autor, ou a sombra dela, invadindo o pensamento do dramaturgo a toda hora, constituiria-se em oponente, assim como o Tempo (apenas uma noite). Usando o sistema de flechas, portanto, uma opção possível é:



Segundo Ubersfeld (2005), toda busca amorosa poderia se reduzir a um esquema básico de mesma ordem. O exemplo da autora assemelha-se ao da peça de Falcão. A diferença estaria no desdobramento autorreflexivo da situação de *Uma noite na Lua*, fruto do caráter metadramático da intriga.



Aqui, sujeito e destinatário se confundem. O sujeito quer para si mesmo o objeto da busca e em lugar do ‘destinador’ há uma força ‘individual’ (afetiva, sexual) que de uma certa maneira se confunde com o sujeito. Notemos que a possibilidade de casas vazias jamais está descartada: assim, a casa do *destinador* pode estar vazia, indicando a ausência de uma força metafísica ou a ausência da *cidade*: teremos um drama cujo caráter individual será fortemente marcado. A casa do adjuvante pode, também ela, estar vazia, denotando a solidão do sujeito. Pode-se também considerar que uma certa casa, a casa do *objeto*, por exemplo, é, como veremos ocupada por vários elementos ao mesmo tempo. (UBERSFELD, 2005, p. 36-37, grifo da autora)

A observação final de Ubersfeld, de que a casa do *objeto* pode ser ocupada por vários elementos, é também uma opção para o esquema actancial de *Uma noite na Lua*. Escolhemos colocar Berenice apenas, indicando nossa interpretação de que todos os outros desejos e problemas do personagem seriam questões secundárias diante de seu abandono pela ex-mulher. Porém, se seguirmos o conselho de Ubersfeld, podemos colocar como *objeto*, no esquema actancial de *Uma noite na Lua*, também a peça que tem que ser escrita e todos os desejos explícitos do personagem dramaturgo, como o de fazer sucesso e pagar as contas,

por exemplo. O que importa é a consciência de que, ao tentar definir um sistema actancial para uma peça, fazemos escolhas e determinamos condições para construção de um ponto de vista sobre sua ação.

// As fábulas contemporâneas e seus desvios

Procedemos a uma classificação de 100 peças, encenadas no Brasil entre 1995 e 2015, para estabelecer uma reflexão inicial sobre esse *corpus* heterogêneo que formamos, levando em consideração, especialmente, a estrutura dramática de suas intrigas. Entretanto, não temos o intuito de propor uma taxonomia fixa dessas obras. Essa classificação nos serviu como ponto de partida, eixo desencadeador de nossa reflexão e, principalmente, como auxílio para a compreensão de como os textos transbordam as categorias e noções utilizadas, e dialogam com variadas referências. Os textos analisados aqui, em sua maioria, resistem à qualquer classificação e, justamente por isso, nos interessam.

Em nossa classificação, detalhada em apêndice, dividimos os textos em duas macrocategorias: a primeira diz respeito às recorrências de procedimentos dramáticos identificados com as principais concepções tradicionais de drama: absoluto (aristotélico, neoclássico e hegeliano), melodrama, realista e naturalista. A segunda diz respeito a procedimentos relacionados com concepções as quais, em graus diversos, se desviam dessas tradições. Essa macrocategoria, por sua vez, é dividida entre dramaturgias de desvios épicos e líricos. Em nosso *corpus* de textos, observamos que 23 peças (23% dos textos analisados) podem ser associadas a uma estrutura e linguagens mais tradicionais, enquanto que 77 peças foram associadas por nós a *procedimentos de desvio*. Deste total de peças, 52 teriam desvios predominantemente épicos, e 25 seriam de inclinação mais lírica. Ou seja, existe uma incidência muito grande de dramaturgias de desvio na nossa amostra e, especificamente, textos dramáticos com

tendências épicas. No entanto, o caráter múltiplo das criações contemporâneas torna a própria classificação problemática. Por isso, guiaremos nossa reflexão a partir dessas contradições e abordaremos cada uma de nossas subcategorias de desvio, suas referências e exemplos particulares, tendo em vista que as categorias e classificações são meios (e não fins) para a reflexão.

Primeiramente, trataremos da subcategoria mais recorrente, a dos desvios épicos em relação às construções de cunho mais tradicional. Para isso, uma vez que já abordamos a noção de *situação dramática* de Souriau e o *modelo actancial* de Ubersfeld, façamos ainda algumas considerações sobre as noções de fábula e intriga – centrais para as concepções mais tradicionais de drama e para este estudo. A partir dessas concepções, é possível compreender mais precisamente o que denominamos de *dramaturgias de desvio* – principal recorrência observada por esta pesquisa.

// Os dramas da fábula: o que contar e como contar?

Segundo as observações dos autores do *Léxico* (SARRAZAC, 2012), a concepção tradicional de fábula é o principal alvo de desestabilização e mesmo de ataque dos dramaturgos modernos e contemporâneos. Mas a palavra de origem latina “fábula” remete a diferentes significados. A maioria deles associa o termo a algum tipo de narrativa, em particular as “inventadas”, ou alegóricas. É muito comum a identificação do termo com um tipo de história na qual são relatados acontecimentos fantásticos envolvendo pessoas, animais personificados, ou mesmo coisas inanimadas, que escondem, sob o véu da ficção, alguma verdade moral, ensinamento, ou reflexão sobre realizações e qualidades humanas. A origem desse tipo de narrativa no Ocidente é comumente atribuída ao autor grego Esopo, sendo o modelo desenvolvido posteriormente por diversos autores como La Fontaine, Charles Perrault, os Irmãos Grimm, entre outros. No entanto, são recor-

rentes outros significados, e as definições abrangem desde a compreensão de fábula como narrativa oral à mitologia, ou relato de caráter mitológico; texto em prosa; ficção; mentira; enredo de poema, romance ou drama; estrutura narrativa desenvolvida a partir do sequenciamento de eventos; e até “[...] a denominação de uma divindade alegórica romana, filha do Sono e da Noite, propiciadora de sonhos prazerosos, e normalmente representada com máscara e vestidos ornamentados”. (CUNHA, 2003, p. 277)

As questões teóricas da noção de fábula dizem respeito a diferentes gêneros de obras literárias e objetivos de estudo. Ainda assim, é possível afirmar que a maioria dos empregos e significados do termo se refere à dimensão narrativa de uma determinada obra. Em relação ao drama, o termo apresenta uma ambiguidade na sua designação, pois esta pode se referir tanto ao material narrativo (a “história” da peça) quanto à estrutura do relato, ou seu discurso (a maneira de contar a “história” da peça). No início do verbete “Fábula” do *Dicionário de Teatro*, o autor Patrice Pavis (2011, p. 157, grifo do autor) sintetiza esta dupla definição do termo:

Um panorama dos inúmeros empregos de ‘fábula’ deixa depreender duas concepções opostas do lugar da fábula:

- como material anterior à composição da peça;
- como estrutura narrativa da história

Esta dupla definição confirma a oposição dos termos *inventio* e *dispositio* da retórica ou *story* (história) oposta a *plot* (intriga) da crítica anglo-saxônica.

A primeira concepção mencionada por Pavis pode ser associada tanto à noção atual e mais comum de *enredo* como à noção grega de mito (*mythos*) – que envolve todo um acervo de histórias partilhadas pelos integrantes de uma comunidade e que, portanto, seria preexistente às obras dos dramaturgos. Jean-Pierre Ryngaert (1996, p. 54-55, grifo do autor) comenta essa associação:

A *fábula* latina é uma narrativa mítica ou inventada. Podemos conceber uma fábula que existia antes da peça de teatro, como um material de que o poeta se apossou para construir a sua obra. Nesse caso, a fábula faz parte de uma espécie de reservatório de histórias inventadas, inscritas na memória coletiva. Na prática dramática dos antigos como na do século XVII, os autores com frequência fazem alusão às suas fontes, a um material histórico à disposição de todos e no qual eles se inspiram livremente [...] A inventividade dos poetas dramáticos manifesta-se na recriação do material fabular [...] Assim, poderíamos dizer que, se buscamos a fábula ou o enredo de uma peça, fazemos o trabalho inverso desses autores, isolando o material narrativo das origens, despojado de qualquer arranjo dramático. No entanto esse material não se confunde com as fontes da obra.

Nesse sentido, a fábula, ou o enredo, seria o relato cronológico dos acontecimentos da peça – e esse material narrativo poderia ter algo de preexistente, ou não, à obra em questão. A depender do contexto que demande a formulação e a reflexão sobre a fábula de determinada peça, pode-se ter abordagens bem diversas como um simples resumo da história, um mapeamento das forças dramáticas principais, ou uma descrição detalhada de todos os acontecimentos e ações representados no referido texto dramático, entre outros resultados possíveis. Fazer o caminho inverso ao do dramaturgo e estabelecer um relato a partir de uma obra dramática demanda soluções para diversos problemas de ordem metodológica, ideológica e/ou artística. Esse processo pode ser considerado não apenas analítico, mas também criativo, na medida em que narrar os acontecimentos de um texto dramático exige uma interpretação, ou perspectiva estética, e também política, que permita definir, escolher e apresentar esses acontecimentos, considerados centrais para a construção do(s) sentido(s). A maneira como se buscará lidar com esses problemas, as soluções encontradas na tentativa de definir a fábula de uma determinada

peça correspondem, portanto, à construção de um ponto de vista sobre o texto em questão.

Tudo depende da ‘fábula’, que é o cerne da obra teatral. São os acontecimentos que ocorrem entre os homens que constituem para o homem matéria de discussão e de crítica, e que podem ser por ele modificados [...] A tarefa fundamental do teatro reside na ‘fábula’, composição global de todos os acontecimentos-gesto, incluindo juízos e impulsos. É tudo isto que, doravante, deve constituir o material recreativo apresentado ao público. (BRECHT, 2005, p. 159)

A noção brechtiana de fábula também engloba o segundo aspecto do termo mencionado por Pavis – a fábula como estrutura da história. Essa concepção inclui a noção de enredo, porém, também evidencia aspectos relativos à intriga, entendendo-se aqui intriga como a “mecânica da peça” ou sequência causal das ações. Assim, a noção de enredo estaria mais ligada à ideia de sucessão temporal dos fatos, enquanto que a intriga se referiria ao modo de construção dos acontecimentos e às suas relações de causalidade.

É importante destacar que a noção brechtiana de fábula vai além dos aspectos relativos à análise da intriga, pois tem uma perspectiva de passagem do texto ao palco, portanto, sai da esfera apenas teórica e se refere a um processo artístico formulado por Brecht no qual, durante o trabalho de ensaios, todos os membros de uma equipe teatral adotariam um ponto de vista sobre determinado texto, e situariam a narrativa “numa perspectiva histórica e marxista”. (RYNGAERT, 1996, p. 60) Para além de suas particularidades ideológicas, o que fica explícito no conceito de fábula de Brecht é a importância do olhar, do pensamento, do gesto do artista acerca de um determinado acontecimento. Não apenas a narrativa tem importância fundamental, mas também o posicionamento do artista diante dela, afinal, a quem (a quem) serve uma narrativa? Sobre isto, Sarrazac (2002, p. 77) também afirma:

A atenção que Brecht dedica à fábula está, incontestavelmente, ligada a uma preocupação de montagem, nos sentidos estético e político da palavra: ‘A fábula, precisa a ‘Adenda’ ao ‘Pequeno organon...’, não corresponde apenas a um desenrolar de acontecimentos retirados da vida comum dos homens, tal como se tivessem acontecido na realidade. São procedimentos ajustados nos quais se exprimem as ideias do inventor da fábula sobre essa mesma vida’.

Nessa perspectiva, o termo “fábula” pode então se referir a, pelo menos, dois planos da narrativa de um texto dramático: o enredo (sucessão temporal de acontecimentos) e a intriga (a forma como são construídos esses acontecimentos). Em relação à intriga, além do que comumente denomina-se “trama”, podemos observar outros aspectos temáticos e formais relacionados com a presença, a problematização e até mesmo a ausência de uma narrativa, mas que “exprimem as ideias do inventor da fábula”. O termo “intriga” pode nos remeter a ideia de peça com enredo intrincado, onde o autor procura captar o interesse do leitor-espectador tornando a ação mais complexa, criando diversos obstáculos para o decorrer da história. Embora nem toda intriga (nesse sentido mais convencional) tenha essas características, sabe-se que a palavra é muito associada a essas formas. No entanto, diversos textos dramáticos contemporâneos não apresentam sequer uma narrativa definida, muito menos uma intriga complexa ou simples. Nesses casos, seguindo num sentido mais próximo de Brecht, podemos observar os aspectos relativos à montagem, à forma de organização do material, ou seja, ao “gesto compositor do fabulador” como aspectos relativos à intriga e, conseqüentemente, relativos à fábula do texto dramático. Esses “gestos do fabulador” evidenciam aspectos estéticos determinantes para a compreensão e/ou construção do(s) sentido(s) de uma peça, ou para o estabelecimento de seus princípios estrutu-

rantes. Na *Poética* de Aristóteles, a composição da intriga (também traduzida como *mito*) é o principal objetivo do dramaturgo.

Ora o Mito é imitação de ações; e por ‘Mito’ entendo a composição dos atos [...] o elemento mais importante é a trama dos fatos, pois a Tragédia não é imitação de homens, mas de ações e de vida, de felicidade [e infelicidade; mas felicidade] ou infelicidade, reside na ação, e a própria finalidade da vida é uma ação, não uma qualidade. [...] Portanto, o Mito é o princípio e como que a alma da Tragédia; só depois vem os caracteres. (ARISTÓTELES, 1992, p. 39-43)

A tradução do termo “mythos”, originalmente utilizado por Aristóteles, é bastante controversa. Não é raro encontrar o termo traduzido em português por fábula, o que pode sugerir o enredo, a “história” de uma peça. No entanto, nosso estudo prefere associar o termo “mythos” especificamente à noção de intriga – à mecânica da peça, à “composição dos atos”, ou “trama dos fatos” de que fala Aristóteles. Em síntese, associamos o termo intriga à forma como se articulam os elementos que compõem o texto/tecido dramático. Afinal, nenhum enredo, nenhuma fábula pode prescindir de uma articulação que lhe dê forma e o trabalho de um autor em um texto determinado é sempre identificável a partir de um arranjo discursivo, ao qual propomos denominar intriga e do qual podemos, quando muito, inferir um fábula.

Em *Tempo e narrativa* (RICOEUR, 2010), o filósofo francês Paul Ricoeur (1913-2005), entre outras questões, aborda a noção de intriga a partir da *Poética* de Aristóteles e apresenta uma perspectiva que encoraja a adoção do termo para nos referirmos ao *mythos* aristotélico. O estudo de Ricoeur (2010) tem como objetivo comprovar a hipótese de que a narrativa é o que torna a experiência humana do tempo compreensível, acessível. Para desenvolver sua tese, o filósofo (RICOEUR, 2010) aborda os termos “mímese” e “mythos”, utilizados por Aristóteles na *Poética*. Segundo o filósofo

sofo, devemos associar o termo “mímese” à atividade criativa, ao processo de representação do qual a “imitação de uma ação” é apenas um de seus usos. O uso descrito por Aristóteles, particularmente, é o modelo trágico grego. O que nos interessa diretamente no estudo de Ricoeur é que ele toma o *mythos* aristotélico como ponto de partida para uma compreensão geral da narrativa, justamente por seu caráter de articulação. O *mythos* aristotélico refere-se à composição da intriga, pois define o agenciamento dos fatos: “[...] o mito é imitação de ações; e por ‘mito’ entendo a composição dos atos [...] o elemento mais importante é a trama dos fatos”. (ARISTÓTELES, 1992, p. 39-41) Para Ricoeur, o agenciamento operado por uma intriga torna os fatos agenciados típicos, pois compor uma intriga é fazer surgir o inteligível do acidental. Uma série de acontecimentos sem nenhuma relação não faz nenhum sentido, a possibilidade de sentido está em alguma relação identificável entre os fatos. Portanto, pensar uma relação de causalidade entre fatos já é universalizar – estaria nesse ponto a inteligibilidade própria da arte narrativa. Ricoeur ainda destaca como o prazer e o aprender estão implicados nesse reconhecimento (de uma inteligibilidade) operado por meio das narrativas (entre outras representações):

Que se trata efetivamente de inteligência, é algo que Aristóteles adverte desde o capítulo IV, onde estabelece pela via genética seus conceitos diretores. Por que, pergunta ele, sentimos prazer em contemplar imagens de coisas em si mesmas repugnantes – animais ignóbeis ou cadáveres? ‘A causa disso é que aprender é um prazer não só para os filósofos, mas também para outros homens [...]]; com efeito, se contemplar imagens proporciona deleite é porque as contemplando aprende-se a conhecer e conclui-se o que seja cada coisa, como quando se diz: esse é ele’ [...]. Aprender, concluir, reconhecer a forma: é esse o esqueleto inteligível do prazer da imitação (ou da representação). (RICOEUR, 2010, p. 72)

Essa concepção, da qual compartilhamos, é fundamental para nosso estudo na medida em que escolhemos identificar os princípios estruturantes das peças por meio da análise de suas intrigas e, a partir disso, propor uma classificação e comentário de suas principais estratégias, sejam elas de *desvio*, sejam de tendência mais tradicional. Mas essa terminologia não é unânime nem entre as referências deste estudo. Sarrazac (2012), por exemplo, prefere utilizar o termo “fábula” e pensar o que denominamos de intriga como uma de suas dimensões:

[...] tudo nos incita a distinguir, no teatro moderno e contemporâneo, dois níveis de fábula. Primeiro nível (que o leitor ou espectador só é capaz de reconstituir *a posteriori*): o relato cronológico e seriado das ações e acontecimentos que vamos encontrar na fábula. Segundo nível: esses mesmos acontecimentos e ações, mas tais como a construção (a desconstrução), a composição (a decomposição) da peça os revela. (SARRAZAC, 2012, p. 82-83, grifo do autor)

De qualquer forma, é evidente que, nas dramaturgias contemporâneas estudadas, o segundo nível da fábula, ao qual se refere Sarrazac, e que nós compreendemos como intriga, parece concentrar os principais esforços poéticos dos autores. Mesmo havendo histórias, a forma de contá-las, de esvaziá-las, de fragmentá-las, de costurá-las, de confrontá-las, vai se tornando mais determinante para o estabelecimento de uma relação com as obras, e para a construção de sentidos a partir delas, do que as informações referenciais e cronológicas, valorizadas historicamente pelas tradições oficiais. É importante destacar que considerar como *intriga* o referido segundo nível da fábula é também abranger textos dramáticos cujas estratégias não estão de acordo com as perspectivas tradicionais e que evidenciam suas estratégias de construção, sua autorreflexividade.

Como já afirmamos, identificamos uma predominância de procedimentos de desvio e, especialmente, de emersões épicas nos textos reunidos. É possível, a partir desta observação, considerar que há uma relativa valorização do segundo nível da fábula nas dramaturgias brasileiras contemporâneas ou, em outros termos, que nossos autores estão, cada vez mais, evidenciando a autorreflexividade de suas intrigas. Peças com “histórias” continuam existindo, inclusive apresentadas de modo tradicionalmente dramático, mas predominam aquelas nas quais o gesto do autor/*scriptor* se pronuncia de maneira determinante – o que nos remete, novamente, não apenas ao sujeito épico de Szondi, ou ao autor-rapsodo de Sarrazac, mas, antes deles, a Brecht e seus conceitos de *fábula* e *dramaturgia não aristotélica*.

Antes de falarmos novamente de Brecht, façamos ainda uma autocrítica: em que medida essa evidente valorização contemporânea da intriga, no sentido do segundo nível da fábula, de fato, difere da abordagem dos antigos? Em relação às tragédias gregas, por exemplo, supõe-se que o público conhecia as narrativas mitológicas que eram dramatizadas. O que tornaria particular a criação dos dramaturgos (ao ponto de justificar os concursos dos quais participavam) seria justamente a maneira como suas obras apresentavam tais mitos, ou, em termos contemporâneos, era a *leitura/agenciamento* (que cada autor fazia daqueles materiais narrativos ancestrais) traduzido(a) em drama, em obra, em intriga, que constituía sua particularidade – seu trabalho. Voltamos então à questão: e hoje? Em que sentido se valoriza mais esse segundo nível da fábula do que antes?

A ênfase dada ao material narrativo é menor atualmente. Há peças líricas, ou fragmentadas, ao ponto de não se poder reconstituir delas uma história, ou situação dramática definida. Algumas dramaturgias (bem diferentes entre si) classificadas como surrealistas, expressionistas, ou mesmo como “de absurdo” (Beckett, Ionesco, Arrabal, entre outros), por exemplo, chegam a paroxismos líricos tais, nos quais não é possível identificar

um enredo, um conflito ou mesmo informações referenciais de tempo e espaço.

A desconstrução, a decomposição da forma dramática, já em vigor no Iluminismo, acelera-se a partir dos anos 1880 ('encruzilhada naturalista-simbolista'), e poderíamos dizer que em inúmeras peças contemporâneas – de Beckett, Vinaver, Bernhard, Sarraute etc. –, a fábula torna-se praticamente ausente. Pelo menos, não constitui mais, no processo de elaboração da peça, um pré-requisito. (SARRAZAC, 2012, p. 79-80)

Por outro lado, mesmo nas peças contemporâneas que se concentram em narrativas, e elas constituem a maioria, é possível perceber que o comentário, a crítica, o ponto de vista do artista sobre as narrativas passa a constituir a própria unicidade da obra. Na teoria aristotélica, a intriga, a trama dos fatos, é o determinante artístico, mas os fatos se ligam para compor uma história. A unidade aristotélica, antes de tudo, se refere à unidade de ação e à unidade do enredo. Já nos textos modernos e contemporâneos, que parecem tentar dar conta de concepções de mundo contraditórias, quando se pode falar em alguma unidade, esta tenderia a se dar no âmbito temático, ou no estilo do artista, na unicidade de seus comentários, ou no gesto inferível de seu tratamento de algum material (narrativo, visual, plástico etc.) – o gesto de sua montagem/colagem.

[...] parece impossível examinar as obras contemporâneas sem se sensibilizar com a maneira pela qual os autores inscrevem seus discursos em arquiteturas que já explicam o conteúdo. A dramaturgia não pode deixar de refletir sobre as formas de organização do diálogo, a fragmentação do tempo e do espaço, a evolução da noção de personagem, os diversos modos de compreender as modificações de uma

linguagem menos do que nunca coberta por um *assunto unificador*. (RYNGAERT, 1998, p. 82, grifo do autor)

Os níveis de fragmentação, de polifonia e/ou de escassez de ação, presentes nas peças contemporâneas, nos indicam outros referenciais de interpretação. Como é possível perceber, trata-se de um nível a mais de complexidade na abordagem da criação dramaturgical. A dramaturgia passaria a explicitar seu caráter autorreflexivo e aberto – tendência comum a todas as artes consideradas contemporâneas desde o início do século XX. Essa autorreflexividade teria um interesse, ou direção determinada para a abertura: o questionamento permanente da relação da obra com sua recepção.

[...] a relação entre intérprete e obra foi sempre uma relação de alteridade. Ninguém duvida de que a arte seja um modo de estruturar certo material (entendendo-se por material a própria personalidade do artista, a história, uma linguagem, uma tradição, um tema específico, uma hipótese formal, um mundo ideológico): o que sempre foi dito, mas se tem sempre posto em dúvida, é, ao invés, que a arte pode dirigir seu discurso sobre o mundo e reagir à história da qual nasce, interpretá-la, julgá-la, fazer projetos com ela, unicamente através desse modo de formar [...]. (ECO, 2013b, p. 33)

Abordando o conceito de *alienação* a partir das concepções de Hegel e Marx, Umberto Eco (2013b), no ensaio *Do modo de formar como compromisso com a realidade*, acaba por sintetizar algumas questões sobre o caráter formativo da arte, particularmente das artes ditas de vanguarda, das quais fazemos uso em nossa reflexão sobre dramaturgias no Brasil. Inicialmente, Eco (2013) destaca dois sentidos associados ao termo “alienação”: o primeiro, a alienação *em algo* (movimento imersivo) e o segundo, a alienação *de algo* (movimento emersivo). Ao segundo estaria relacionada a

noção de *estranhamento* das coisas – a qual nos remete a Brecht e à noção de dramaturgia de desvio que propomos. Quanto ao primeiro, alienar-se *em algo*, significaria a renúncia de si mesmo, uma entrega a um poder estranho. A essa ação corresponderia “[...] não mais agir sobre alguma coisa, mas sim ser agido por alguma coisa que não é mais parte de nós” (ECO, 2013b, p. 228) – compreensão identificada com o pensamento marxista – no que diz respeito à influência das relações econômicas de produção sobre os indivíduos. Analisando ambas as tradições, tendo Hegel e Marx como pontos de partida, Eco (2013b) defende uma dialética entre os dois modos de alienação mencionados, no sentido de constante aproximação e afastamento, constante tensionamento entre a consciência subjetiva, a realidade material (objetiva, situacional) e a autoconsciência dessa relação. Em outras palavras, a questão da alienação refere-se às relações de engajamento do homem com o mundo, com a realidade – essas relações estariam condicionadas por uma dinâmica constante entre o alienar-se *em algo* e *de algo*, traduzida em um movimento de imersão, atuação e autorreflexão (emersão, estranhamento) sucessivas. Assim, a categoria de alienação não estaria limitada a definir uma forma de relação determinada entre indivíduos numa sociedade, mas a “[...] toda uma série de relações estabelecidas entre homem e homem, homem e objetos, homem e instituições, homens e convenções sociais, homem e universo mítico, homem e linguagem”. (ECO, 2013b, p. 234)

A principal constatação é a de que fazemos parte de uma situação, ou seja, a alienação é uma condição da relação humana com o mundo “real” – estamos sempre inseridos numa situação, numa realidade. Segundo Eco (2013b), viver na alienação, ter consciência de nossa imersão e condicionamento pelo mundo, não significa aceitar a alienação, mas reconhecer as múltiplas relações implicadas, e agir sobre elas, identificando novas possibilidades de autonomia.

Avançando a reflexão para o campo da linguagem, afastando-se das relações diretas com uma situação e dirigindo-se ao campo do

discurso sobre uma situação, Eco (2013b) coloca a questão da alienação no plano das formas de arte. Nessa dimensão, o autor recorre à dialética entre invenção e maneira, liberdade e necessidade de regras formativas. O autor comenta que, a partir do momento em que uma convenção é elaborada, o artista não está limitado à sua própria extroversão e emotividade. As regras formativas, como as da rima, por exemplo, se por um lado reprimem, por outro, libertam o artista. Mas, a partir do momento em que é estabelecida, uma convenção também aliena o artista *nela*. Um verso seguinte é sugerido pela natureza do verso anterior, a dinâmica criativa passa a se dar em conformidade com as regras adotadas. Assim, quanto mais determinada prática se afirma, mais liberdade criadora pode ser proposta e também mais aprisionamento pode ser efetivado, até que, transcorrido determinado período histórico, a rima, ou quaisquer outros recursos estilísticos, formais, revelem-se por demais alienantes e outras possibilidades sejam aventadas:

[...] nesse momento, o poeta tem a possibilidade de pesquisar uma linguagem incomum, uma rimabilidade inesperada, e esse uso determinará sua temática assim como a concatenação de suas idéias. Mais uma vez ele será, de certo modo, *agido* pela situação, porém tornando-se consciente de sua alienação ele poderá usá-la como um meio para libertar-se. (ECO, 2013b, p. 249, grifo do autor)

A natureza da atividade artística, portanto, corresponderia a esta dinâmica formativa de engajamento no mundo e autocrítica, a esta dialética entre alienação *em algo* e alienação *de algo*, fluxo de aproximação e afastamento, no qual as invenções podem ser copiadas até tornarem-se vazias, esgotadas, levando artistas a inventarem outras possibilidades formais. Contudo, se essa dinâmica corresponde a uma compreensão da história da arte no geral, Eco (2013b) especifica ainda mais a questão e propõe uma reflexão que associe essa natureza formativa da arte aos princípios identi-

ficados com movimentos artísticos de vanguarda. Para o autor, a vanguarda artística manteria relações relevantes com o mundo em que está inserida, pois voltaria-se para fenômenos que não podem ser abordados dentro da ordenação estabelecida, uma vez que respondem, justamente, às mudanças nesta ordenação. Mas, se toda arte é produzida numa dialética de invenção e maneira (canonização de uma forma), haveria uma segunda dialética, no mundo acelerado de hoje, que se misturaria com a primeira: “[...] eis que um gesto de inovação (vanguarda) queima tão rapidamente suas possibilidades autênticas que se faz necessário, para que ele não degenerem em maneira, recusá-lo imediatamente através de outra invenção”. (ECO, 2013b, p. 254) Colocando a questão de outra forma: podemos afirmar que as vanguardas, historicamente, agiram sobre determinadas tradições esgotadas (automatizadas, esvaziadas de sentido original), combatendo-as, mas não se furteram a se tornar, elas próprias, também tradições relativamente esvaziadas. Nessa perspectiva, haveria uma espécie de “vanguarda da vanguarda”, que corresponderia a mais um nível de complexidade, de autocrítica, de autorreflexividade na produção artística.

É então que assume significado definitivo a função de uma ‘vanguarda’, e suas possibilidades ante uma situação a ser descrita. É a arte que, para dominar o mundo, nele penetra a fim de absorver, em seu interior, as condições de crise, usando para descrevê-lo a mesma linguagem alienada com que esse mundo se exprime: levando-o porém a uma condição de clareza, *ostentando-o* como forma de discurso, ela o despoja de sua qualidade de condição alienante, e nos torna capazes de desmistificá-lo. (ECO, 2013b, p. 266, grifo do autor)

Como afirmamos, essa dinâmica autorreflexiva das criações artísticas contemporâneas, observada nas obras abertas teorizadas por Eco (2013b), tem relações com as ideias de arte de vanguarda, com o conceito de crise do drama, com a teoria brechtiana e, con-

sequentemente, com as dramaturgias das quais tratamos aqui. O que destacamos, entretanto, é que, além da ideia de combate, de contraposição, de negação de tradições, concepção vinculada aos movimentos artísticos do início do século XX, atualmente, haveria recorrência de outros modos de “vanguarda” – outros modos de autorreflexão – correspondentes às novas concepções de mundo, menos unívocas, menos totalizadoras:

Em outras palavras podemos combater um lugar-comum expressivo, desgastado e alienante, dissociando as modalidades de comunicação em que se baseia; mas podemos também exorcizá-lo empregando-o ironicamente. Delineia-se, pois, aqui, uma teoria da paródia e da ironia como operação clandestina que se contrapõe ao ímpeto revolucionário, ‘de rua’, da vanguarda propriamente dita. Finalmente, terceira possibilidade perigosa mas considerável – a adoção, seja como for, das modalidades de expressão relacionadas com uma ordem, usando-as, porém, para comunicar algo que possa promover atos de consciência capazes de, um dia, pôr essa ordem em crise. (ECO, 2013b, p. 254-255)

Se uma obra de arte é a realização de uma forma, uma operação formal, consciente, sobre determinado material, a consciência histórica da diversidade de estratégias criativas potencializa ainda mais essa natureza formativa da arte, cria outros níveis de complexidade e amplia o limite dos possíveis. Assim, propomos pensar a noção de desvio como equivalente formal a essa dinâmica autorreflexiva, historicamente determinada a partir dos movimentos de vanguarda, e que propõe uma dialética constante de aproximação e afastamento das tradições. Como referência de teorização sobre a questão, no âmbito particular da produção teatral e dramaturgica, as obras do dramaturgo, diretor e teórico Bertolt Brecht (1898-1956) nos parecem, ainda, as mais exemplares. Obviamente, as teorias tanto estruturalistas quanto pós-es-

truturalistas respondem satisfatoriamente às muitas de nossas questões, e a elas também recorreremos. Mas propomos abordar a autorreflexividade na dramaturgia contemporânea, e sua relação com a recepção, sobretudo a partir da obra de Brecht.

// **Brecht:**
fábula e autocrítica

A teoria de Brecht tem a arte teatral como objeto e a especificidade do olhar de um artista de teatro. As concepções do teórico envolvem todos os elementos e fazeres potencialmente relacionados ao produto teatral e isto inclui, obviamente, o texto dramático. Como já afirmamos, para o artista alemão, a fábula seria a grande empreitada do drama, neste ponto, sua opinião coincidiria com a de Aristóteles. (BRECHT, 2005, p. 131) Porém, sua noção de fábula abarcaria a construção de um ponto de vista sobre/de uma obra, e diria respeito não apenas a uma análise da intriga de um texto dramático, como também à criação de um posicionamento crítico, e cênico, diante dessa intriga. Assim, os conceitos de Brecht não se restringiriam ao objeto “texto” e corresponderiam a um processo artístico de criação teatral, e de posicionamento diante desta criação: “[...] A tarefa fundamental do teatro reside na ‘fábula’, composição global de todos os acontecimentos-gesto, incluindo juízos e impulsos”. (BRECHT, 2005, p. 159) Nessa abordagem, o texto dramático é mais um entre outros elementos do processo, e todos os elementos são igualmente passíveis de serem comentados por meio de técnicas de distanciamento específicas.

A interpretação da fábula e a sua transmissão por intermédio de efeitos de distanciamento adequados deverão ser a tarefa capital do teatro. Mas não é o ator que precisa fazer tudo, ainda que nada se deva fazer que não esteja com ele

relacionado. A fábula é interpretada, produzida e apresentada pelo teatro como um todo, constituído pelos atores, cenógrafos, maquiadores, encarregados dos guarda-roupas, músicos e coreógrafos. Todos eles conjugam as suas artes para um empreendimento comum, sem renunciar, no entanto, à sua autonomia. (BRECHT, 2005, p. 162)

Brecht, como artista e teórico do teatro, quer expor contradições e estimular tomadas de posição com sua arte. A orientação marxista de seu pensamento pode nos direcionar para uma interpretação pré-definida de suas obras, mas o caráter autorreflexivo e inacabado de seu pensamento virtualmente realiza a crítica do próprio marxismo. A peça didática *Aquele que diz sim e Aquele que diz não* é um exemplo antológico desse processo autocrítico preconizado e praticado por Brecht (1988a, p. 217):

O GRANDE CORO – O mais importante de tudo é aprender a estar de acordo.

Muitos dizem sim, mas sem estar de acordo.

Muitos não são consultados, e muitos

Estão de acordo com o erro. Por isso:

O mais importante de tudo é aprender a estar de acordo.

Está lançado o convite para a discussão (e possível acordo) sobre um impasse: sacrificar, ou não, o particular pelo coletivo? O trecho acima é o início das duas parábolas, ou das duas partes da peça – formada por duas versões de uma mesma situação dramática. Mais do que a atitude de narrar, o épico do Teatro de Brecht daria ênfase à função (também épica) de comentar, ou, mais especificamente, de criticar e discutir – objetivo maior das técnicas de distanciamento e que justificam a continuidade de seu desenvolvimento ainda hoje. Em sua forma, a peça *Aquele que diz sim e Aquele que diz não* é composta de duas partes, relativamente autônomas. Cada uma das partes corresponde a uma peça, ou, em outros termos, são duas versões/peças desenvolvidas

a partir de uma mesma situação dramática. Essa forma épica, espécie de montagem/colagem, que dá autonomia às partes e as contrapõem diretamente, evidencia um gesto (auto)crítico do autor, independente do contexto de sua produção cênica original. Mas esse contexto de criação também é importante, pois, antes de *Aquele que diz sim e Aquele que diz não* ser editada como chegou até nós, como uma única obra, composta de duas partes relativamente autônomas, ela é um resultado histórico-artístico da auto-crítica que foi desencadeada a partir do sucesso da encenação da primeira parte/versão do texto.

O enredo da primeira versão, *Aquele que diz sim*, pode ser resumido da seguinte forma: numa cidade tomada pela peste, um grupo de jovens, acompanhados por seu professor, faz uma expedição para obter soluções médicas. No caminho, um dos jovens fica doente, o que lhe impede de continuar a marcha. O costume recomenda que o doente concorde em ser abandonado, para não impedir a expedição. O jovem consente e pede a seus companheiros que o joguem no vale.

O GRANDE CORO – Então os amigos pegaram o cantil
 E deploraram os tristes caminhos do mundo
 E suas duras leis amargas
 E jogaram o menino.
 Pé com pé, um ao lado do outro,
 Na beira do abismo,
 De olhos fechados, eles jogaram o menino,
 Nenhum mais culpado que o outro.
 E jogaram pedaços de terra
 E umas pedrinhas
 Logo em seguida. (BRECHT, 1988a, p. 224)

Em *Brecht: a estética do teatro*, o teórico gaúcho Gerd Bornheim (1992) comenta que essa primeira versão da peça ganhou aplausos da crítica religiosa, particularmente da católica, que se identificou com a rigidez do preceito moral. Essa recepção da obra

haveria estimulado Brecht a escrever *Aquele que diz não*. Dois aspectos significativos diferenciam a segunda versão. O primeiro é o contexto da fábula: não se trata mais de tentativa de resolver a peste e, sim, de uma expedição para uma pesquisa científica. O segundo aspecto diferenciado é o desfecho, ou a decisão do personagem: ele não concorda com sua morte. O personagem argumenta que, se a tradição recomenda uma solução, há, no entanto, um dado novo e a situação deve ser repensada. Em suma, o grupo deve retornar e salvá-lo.

O MENINO – A resposta que eu dei foi falsa, mas a sua pergunta mais falsa ainda. Aquele que diz a, não tem que dizer b. Ele também pode reconhecer que a era falso. Eu queria buscar remédio pra minha mãe, mas agora eu também fiquei doente e, assim, isto não é mais possível. E diante desta nova situação, quero voltar imediatamente. E eu peço a vocês que também voltem e me levem pra casa. Seus estudos podem muito bem esperar. E se há alguma coisa a aprender lá, o que eu espero, só poderia ser que, em nossa situação, nós temos que voltar. E quanto ao antigo grande costume, não vejo nele o menor sentido. Preciso é de um novo grande costume, que devemos introduzir imediatamente: o costume de refletir novamente diante de cada nova situação. (BRECHT, 1988a, p. 231)

A explicitação da mensagem da peça pode causar à percepção contemporânea uma sensação negativa de proselitismo e de fechamento do sentido. Mas a mensagem preconiza justamente a relativização, o descentramento de nossos julgamentos, e a contraposição de duas soluções diferentes (as duas partes da peça) explicita a possibilidade do contraditório. Além disso, a segunda peça (ou a segunda parte, uma vez que ela já é criada “respondendo” à primeira peça) é o resultado formal de uma autocrítica efetiva do autor. Em *O teatro e sua realidade*, o teórico e dramaturgo alemão Bernard Dort (2010) também se refere

ao processo de criação dessa peça, porém, focalizando a importância do público na dramaturgia brechtiana, atribui a mudança de Brecht na peça à reação de espectadores, estudantes de uma escola na qual foi apresentada primeira versão:

Na transformação de *Aquele que diz sim* em *Aquele que diz não*, podemos perceber de modo vivo como seu teatro passou da pura negatividade (da denúncia) a uma positividade (isto é, a um reconhecimento, uma base). Brecht havia escrito uma pequena ópera (musicada por Kurt Weil), intitulada *Aquele que diz sim*. [...] Esta versão foi então representada para alunos de uma escola: a Karl Marx Schule. Interrogados após o espetáculo, para saber se davam ou não razão à criança, a maioria destes alunos respondeu negativamente. Brecht modificou então sua obra e fez com que a criança dissesse 'não'. (DORT, 2010, p. 294-295, grifo do autor)

A reconsideração de Brecht sobre *Aquele que diz sim* gerou *Aquele que diz sim e Aquele que diz não* – obra que contrapõe as duas soluções para o problema. O personagem Menino, ao final da segunda peça, embora houvesse concordado em participar da expedição dentro dos termos tradicionais, prevendo os riscos que corria, ainda assim, diante da experiência, mudou de ideia, relativizou/estranhou o costume e chegou a uma conclusão diferente da que tinha antes de vivenciar historicamente o impasse. Algo semelhante teria se dado com o próprio processo histórico de criação dessa obra e esse episódio seria emblemático do viés autorreflexivo de Brecht. A autorreflexão seria, assim, a principal atitude épica que norteia as técnicas de distanciamento brechtianas. Distanciar, nesse sentido, é desconfiar, é comentar, é discutir, é produzir estranhamento:

[...] e quem desconfia do que é familiar? Para que todos estes inúmeros dados pudessem parecer duvidosos, teria

de ser capaz de produzir em si um olhar de estranheza idêntico àquele com que o grande Galileu contemplou o lustre que oscilava. As oscilações surpreenderam-no, como se jamais tivesse esperado que fossem dessa forma, como se não entendesse nada do que se estava passando; foi assim que descobriu a lei do pêndulo. O teatro, com as suas reproduções do convívio humano, tem de suscitar no público uma visão semelhante, visão tão difícil quanto fecunda. Tem de fazer que o público fique assombrado, o que conseguirá, se utilizar uma técnica que o distancie de tudo que é familiar. (BRECHT, 2005, p. 146)

Para Brecht, a realidade precisa ser encarada como provisória, passível de ser transformada – para que se justifique nosso engajamento nela. Uma grande contribuição desse artista foi sintetizar conceitos e práticas teatrais que podem alcançar esse objetivo artístico (engajamento na realidade, ação transformadora) através do desenvolvimento de técnicas de distanciamento específicas para as diferentes áreas do fazer teatral (texto, interpretação do ator, música, cenário etc.). Embora estejam todas interrelacionadas, o que Brecht propõe não é a unidade, ou fusão entre elas, e sim a relativa autonomia e contraposição permanente de todas as artes que compõem o espetáculo – tendência teatral que parece confirmada até o momento, e radicalizada sob diferentes formas (o teatro pós-dramático, ou performativo, seria uma delas).

Uma outra transformação, mais ampla e mais profunda, está afetando o teatro. O advento do encenador e a consideração da representação como um lugar de significação (não como uma tradução ou decoração de um texto) constituíram, sem dúvida, apenas uma primeira fase. Constatamos hoje uma emancipação gradual dos elementos da representação teatral e observamos uma mudança estrutural: a renúncia à unidade orgânica ordenada *a priori* e o reconhecimento

do fato teatral enquanto polifonia significativa, aberta para o espectador. (DORT, 2013, p. 51, grifo do autor)

Em *A representação emancipada* (2013), Bernard Dort reflete sobre como, a partir da segunda metade do século XX, os diferentes criadores do teatro (diretor, ator, músico, cenógrafo, figurinista, iluminador, entre outros) passaram a reivindicar autonomia e responsabilidade paralela, contribuindo para uma emancipação do texto, do espaço e da interpretação. Nessa perspectiva, a representação não propõe mais a fusão, ou união das artes, pelo contrário, investe em sua independência dentro do espetáculo. Dort (2013) também relaciona esse processo a Brecht, destacando que, apesar da prática teatral do autor e encenador do Berliner Ensemble ter sacrificado essa independência em prol de uma concepção dramaturgica mais unitária (se comparada a algumas obras contemporâneas), a lição de Brecht teria ido mais longe do que sua prática:

Ele desenha a imagem de uma representação não-unificada, na qual diversos elementos entrariam em colaboração, até mesmo em rivalidade, ao invés de se anular para construção de um sentido comum. Deste modo, o espectador poderia escolher preencher as lacunas ou apagar os excessos de uma tal polifonia. Bertolt Brecht que seria, portanto, a pedra angular da representação, sempre quis fundamentá-la, não em si, mas no que está fora: o lugar e a reflexão do espectador. (DORT, 2013, p. 53)

Em relação ao texto dramático especificamente, Brecht denominou a dramaturgia que desenvolvia de *dramaturgia não aristotélica*. É comum alguns estudiosos se referirem à sua dramaturgia como épica. No sentido adjetivo, ela é épica mesmo, mas também seria a de Shakespeare, como sugerimos inicialmente, e tantas outras. Ao denominar seu trabalho literário de *dramaturgia não aristotélica*, Brecht indica a particularidade de seu objeto:

a contraposição a Aristóteles. Como se sabe, Brecht declarou que concordava com Aristóteles sobre a fábula (a intriga, em nosso entendimento) ser “a alma do drama”. Ora, se eles concordam sobre o elemento central, onde está mesmo a oposição de Brecht a Aristóteles? Está no entendimento particular que Brecht teve do efeito de catarse, que seria o objetivo da tragédia segundo Aristóteles na *Poética*. O termo “catarse” evoca uma problemática complexa, da qual não trataremos aqui, embora recomendemos os estudos de Cleise Mendes (2008, 1995) sobre o tema. Brecht, particularmente, associa a catarse a um movimento de aproximação, de empatia, de imersão sentimental da recepção na obra, que narcotizaria a capacidade crítica do espectador. Suas técnicas de distanciamento serviriam, entre outras coisas, para evitar essa sentimentalização (“burguesa”, individualista), que estimularia uma adesão irracional a qualquer tema e história, em última análise, estimularia uma atitude conservadora, resignada diante da realidade. É possível relacionar a percepção de “aburguesamento da dramaturgia moderna” de Szondi a essa interpretação (equivocada, segundo alguns especialistas) de Brecht sobre a catarse mencionada por Aristóteles. De qualquer forma, é a primazia da adesão irracional, associada à ideologia burguesa, que pode ser vista como objeto de crítica na adjetivação de sua dramaturgia como “não aristotélica”:

E todo tema concentra-se neste ponto: como superar esse individualismo, tão exangue em qualquer de suas dimensões, seja no teatro ou fora dele? Tal é a questão com que se defronta Brecht. [...] A criação do dramaturgo e, por extensão, a da totalidade do espetáculo situam-se num espaço determinado: naquela distância que há entre dois níveis do acontecer, um desvelando a verdade do outro; mortos os deuses e os ideais da ilustração burguesa, só resta à mostra da verdade habitar essa distância entre o indivíduo e o mundo. (BORNHEIM, 1992, p. 233-234)

Não é a abolição das emoções, nem da adesão do público que são preconizadas por Brecht, pelo contrário, ele enfatiza diversas vezes o caráter fundamental das emoções e também do divertimento na arte. O que é criticado por Brecht é uma possível adesão irracional do espectador ao que quer que seja e, para isso, é necessário proceder a um processo de distanciamento, de autorreflexão:

[...] É um erro muito frequente afirmar-se que este tipo de representação – o épico – renuncia a todos e quaisquer efeitos emocionais; as emoções são, apenas, depuradas, evitando-se mergulhar as suas razões no inconsciente e afastando-as de qualquer estado de êxtase [...]. (BRECHT, 2005, p. 232-233)

Para isso, as técnicas de distanciamento devem apontar caminhos que evidenciem o gesto social em questão, que explicitem um ponto de vista (ou estimulem a formação deles) sobre a relação do indivíduo com o seu contexto social e com sua prática em uma situação específica, determinada, histórica.

Todos os acontecimentos relativos aos homens são examinados, tudo tem de ser encarado através de um prisma social. Um teatro que seja novo necessita, entre outros, do efeito de distanciamento, para exercer crítica social e para apresentar um relato histórico das reformas efetuadas. (BRECHT, 2005, p. 88)

Mas o termo “social”, em Brecht, não deveria ser compreendido estritamente dentro de um horizonte ideológico de orientação marxista, que limitaria o exame dos aspectos sociais aos das lutas de classes, como já mencionamos. O aspecto social da criação dramática (e da arte em geral) estaria, sobretudo, no apelo que a obra faz ao mundo, à sociedade, ao outro, à realidade.

E, com esta interpretação, aproximamos Brecht de Bakhtin, no sentido de que o que interessou ao teórico russo foi justamente aquilo que, na linguagem, revela seu atravessamento pelo mundo, pelos outros, pelo aspecto *social*. O apelo que o teatro (ou o drama) deve fazer ao público para que este intervenha no mundo não deveria ser restringido a um simples proselitismo comunista, ainda que, no íntimo, o próprio Brecht, talvez, pudesse pensar que sim. O apelo brechtiano a intervir no mundo é também o reconhecimento da necessidade desta intervenção, e da necessidade do outro para que esta seja possível: “[...] O gesto social é o gesto que é significativo para a sociedade, que permite tirar conclusões que se apliquem às condições dessa sociedade”. (BRECHT, 2005, p. 238) Esse gesto social a que se refere Brecht, no âmbito da arte, como já afirmamos, se materializa numa forma e num modo de formar – o distanciamento brechtiano é, pois, uma proposta metodológica para a construção desses gestos, para o desenvolvimento de modos de formar que explicitam contradições:

[...] O mundo ideológico de Brecht é comum ao de muitas outras pessoas às quais pode ligar-nos iguais hipóteses políticas, análogos projetos de ação: mas torna-se o universo Brecht tão logo se articula como um tipo de comunicação teatral, que assume caracteres próprios, dotados de peculiares características estruturais. Só assim se torna algo mais que aquele mundo ideológico originário, torna-se um modo de julgá-lo e de representá-lo como exemplar, permite fazê-lo compreensível também a quem dele não compartilhe, mostra suas possibilidades e riquezas que o discurso do doutrinador deixava encobertas; ainda mais, justamente graças à estrutura que assume, convida-nos a uma colaboração que o enriquece. Sublimando-se em modo de formar e considerado como tal, não nos oculta o resto: fornece-nos uma chave de acesso a ele, quer sob forma de adesão emotiva, quer de pesquisa crítica. (ECO, 2013, p. 33)

Talvez o gesto social que um artista pode materializar, ou evidenciar, através do distanciamento proposto por Brecht, no nível da intriga, seja equivalente ao que a polifonia bakhtiniana – efeito de explicitação do dialogismo presente na linguagem – pode significar no nível do discurso, ou do diálogo dramático: a expressão dos confrontos entre vozes, forças e posicionamentos distintos. O reconhecimento dessa multiplicidade de sujeitos, de sentidos e de possibilidades abertas na contemporaneidade, se traduz nos diferentes elementos do drama. Talvez as propostas de distanciamento brechtianas sejam mesmo o equivalente teórico na área teatral dos procedimentos polifônicos observados por Bakhtin na literatura. De qualquer maneira, o horizonte dessas práticas artísticas e o gesto evidente em suas maneiras de formar demonstram uma relação com um mundo em constante mudança, que resiste a qualquer tentativa de absolutização/fechamento/predeterminação do sentido, da forma, da ação, das relações. As técnicas de distanciamento e os procedimentos polifônicos constituem modos de formar que reivindicam essas tentativas de abertura do sentido.

// Possibilidades de ação: ideias de abertura

Associamos a ideia de “abertura” à evidente abertura do *drama absoluto* (fechado em si mesmo, na atualidade da troca inter-humana) às emersões épicas e líricas, e também à noção de *obra aberta* de Umberto Eco (2013) – que nos indica uma perspectiva semiótica para as criações contemporâneas em suas diferentes linguagens.

A poética da obra ‘aberta’ tende, como diz Pouseur, a promover no intérprete ‘atos de liberdade’, pô-lo como centro ativo de uma rede de relações inesgotáveis, entre as quais ele instaura sua própria forma, sem ser determinado por uma necessidade que lhe prescreva os modos definitivos de organização da obra fruída; [...] poder-se-ia objetar que

qualquer obra de arte, embora se não entregue materialmente inacabada, exige uma resposta livre e inventiva, mesmo porque não poderá ser realmente compreendida se o intérprete não a reinventar num ato de congenialidade com o autor. Acontece, porém, que essa observação constitui um reconhecimento a que a estética contemporânea só chegou depois de ter alcançado madura consciência crítica do que seja a relação interpretativa, e o artista dos séculos passados decerto estava bem longe de ser criticamente consciente dessa realidade; hoje tal consciência existe, principalmente, no artista que, em lugar de sujeitar-se à 'abertura' como fator inevitável, erige-a em programa produtivo e até propõe a obra de modo a promover a maior abertura possível. (ECO, 2013, p. 41-42)

Em *Brecht: a estética do teatro*, Bornheim (1992) resume um ensaio de um estudioso alemão, Walter Hinck, no qual é apresentado um levantamento dos principais aspectos estruturais das peças de Brecht. Bornheim considera o ensaio como definitivo, embora cheio de lacunas como a não abordagem do conceito de *contradição*. Partiremos dessa síntese sobre os principais procedimentos estruturais da dramaturgia brechtiana (não aristotélica) para fundamentar nossa noção operativa de *procedimentos dramáticos de desvios épicos* (os quais observamos nos textos contemporâneos que compõem nosso *corpus*). Mas, antes, façamos ainda uma reflexão sobre o caráter *aberto* da dramaturgia brechtiana. Bornheim cita uma distinção entre dramaturgias aristotélica e não aristotélica, formulada por Marianne Kesting, que definiria dramaturgia aristotélica como fechada, isto é, “[...] obediência básica às três unidades, mas com certa tolerância, atenção à velha exigência da causalidade no desenvolvimento da ação, ao conflito e ao desenlace dessa mesma ação [...]”. (BORNHEIM, 1992, p. 317) Ao passo que a dramaturgia não aristotélica seria aberta, e agiria no sentido oposto: “[...]”

a ação se move com relativa liberdade no espaço e no tempo, não dá tanta atenção à causalidade, as cenas se sucedem com independência e contiguidade [...]”. (BORNHEIM, 1992, p. 317) Essa concepção de abertura coincide, em parte, com as formulações sobre as obras abertas estudadas por Umberto Eco (2013). O próprio Eco, inclusive, cita a obra do dramaturgo alemão como exemplo de obra aberta:

Se examinarmos a poética teatral de Bertolt Brecht, encontraremos uma concepção da ação dramática como exposição problemática de determinadas situações de tensão; propostas essas situações – seguindo a conhecida técnica da recitação ‘épica’, que não quer sugestionar o espectador, mas apresentar-lhe de modo distanciado, estranhado, os fatos a observar – a dramaturgia brechtiana, em suas expressões mais rigorosas, não elabora soluções; caberá ao espectador tirar conclusões críticas daquilo que viu. Os dramas de Brecht também terminam numa situação de ambiguidade (típico, e maior de todos, Galileu): aqui, porém, já não se trata da ambiguidade mórbida de um infinito entrevisto ou de um mistério sofrido na angústia, mas da mesma ambiguidade concreta da existência social como choque de problemas não resolvidos, para os quais é preciso encontrar uma solução. Aqui a obra é ‘aberta’ como é ‘aberto’ um debate: a solução é esperada e auspiciada, mas deve brotar da ajuda consciente do público. (ECO, 2013, p. 49-50)

Na perspectiva apresentada, uma dramaturgia aberta, não aristotélica, teria como princípio a multiplicidade, enquanto que a fechada, a “aristotélica”, seria tributária dos princípios “canônicos”. A percepção desses movimentos de transformação da sociedade, traduzidos em dramaturgias, relativamente fechadas e abertas, identifica-se com a teoria de Szondi. A relação é observada por Bornheim (1992), que critica a posição normativa

de Szondi e as exclusões que seu conceito de drama produz. Ao referir-se a toda uma tradição de dramaturgias não aristotélicas (as quais, aqui, propomos chamar de *dramaturgias de desvios épicos*), Bornheim parece coincidir com a análise de Anatol Rosenfeld em *O teatro épico* (2010):

Enquanto que a tradição aristotélica revela-se formalmente exangue e repetitiva [Será mesmo?], a outra reformula tudo e persegue a pluralidade formal. Assim, de um lado, descobre-se que o teatro não-aristotélico oferece uma bela tradição: os medievais, os espanhóis do Século de Ouro, as ‘histórias’ de Shakespeare e seus colegas, e, mais recentemente, as incursões românticas, como as de Grabbe e Buchner. E, de outro lado, impõe-se um novo tipo de estética dramaturgical, e isso já em pleno século XX: de Paul Claudel e Thornton Wilder, de Schéadé a Lorca, de Brecht a totalidade do teatro do absurdo, surge como generalidade possível uma nova idéia de drama, que, de feito, ostenta uma gama extremamente diversificada de possibilidades. O fenômeno esconde, em verdade, um evento maior: o desprestígio do próprio conceito de normatividade. (BORNHEIM, 1992, p. 318)

Bornheim prossegue e expõe o inventário de procedimentos de distanciamento levantados por Hinck. A análise foi baseada em quatro textos de Brecht (*Mãe coragem e seus filhos*, *O senhor Puntila e seu criado Matti*, *A alma boa de Setsuan* e *O círculo de giz caucasiano*), considerados por Hinck exemplos que reúnem todas as intenções do teatro épico em relação à dramaturgia. Os procedimentos comentados são cinco: a relativização da ação – relativização que se constroi na relação com o social (são exemplos: a ação como modelo de realidade social, a parábola, a ambiguidade da ação e o recurso ao público); a interrupção da ação – que evidenciaria as contradições; o distanciamento da ação – que é associado, sobretudo, à metadramatização (são exemplos particulares comentados:

a quebra de unidades temporal e espacial, as ações simultâneas, o caráter indireto desse drama); a ação enquanto instigadora da tomada de decisões – Bornheim admite que esta é uma especificação do recurso ao público; por último, o quinto procedimento é a continuação da ação, relacionada tanto à autonomia relativa entre as partes de um texto, quanto à recusa a uma solução definitiva, ou unívoca, para os conflitos e ações apresentados.

Relativização, ruptura, distanciação [sic], decisões e continuação – tais são os recursos que Brecht emprega para conseguir realizar o efeito de distanciamento em sua dramaturgia. Evidentemente, esses instrumentos não devem ser entendidos cada um por si mesmo; cada um, tomado em si mesmo, é incompleto, e os tópicos analisados forçam um tanto as composições brechtianas. São instrumentos que se condicionam uns aos outros, entrecruzam-se, correspondem-se em grau maior ou menor. São expedientes que buscam concretizar as intenções últimas da obra de Brecht: fundamentalmente, persegue-se sempre a formação da existência humana, na medida em que esse formar endereça-se para a modificação da sociedade. [...] O proposto deve ser realizado e, por isto mesmo, nem seria coerente imaginar que a solução possa estar no teatro; se não há solução, é porque ela deve ser buscada na própria vida social. (BORNHEIM, 1992, p. 328-329)

Levamos em consideração, entre outras referências, esses cinco procedimentos sintetizados por Hinck e endossados por Bornheim, em nossa análise de aspectos épicos presentes nas intrigas dos textos dramáticos contemporâneos. Porém, uma vez que esses aspectos estão interligados, preferimos guiar nossa análise a partir de três estratégias relativas à composição da intriga, de cunho predominantemente épico, as quais se mostraram recorrentes em nosso *corpus* de peças: *Montagem/colagem*, *Rapsódia* e *Metadrama*. Cada uma das três noções é abordada, a seguir, com

exemplos de sua recorrência em nossa amostra. Sobre as noções de montagem e colagem, embora sejam distintas (explicamos a distinção logo a seguir), estariam associadas de tal forma que julgamos mais produtivo reuni-las numa mesma subcategoria. Esperamos que sua utilização a justifique. Sigamos pelas trilhas das dramaturgias de desvio.

CAPÍTULO III

DRAMATURGIAS DE DESVIO

emersões épicas

Dos 100 textos contemporâneos estudados, 52 foram considerados por este trabalho como de tendência predominantemente épica. Destes, 12 foram compreendidos como montagens/colagens, 19 como metadramas e 21 como rapsódias – a maior parte. Essas observações vão ao encontro da hipótese de Szondi (a epicição do drama) e da tese de Sarrazac (a rapsodização do drama), ainda que circunscritas ao nosso *corpus* de obras. Ou seja, podemos perceber que a maioria dos desvios é de tendência épica e, entre eles, a rapsódia é a recorrência mais frequente.

// A herança dos desvios épicos:
alguns procedimentos recorrentes

No primeiro capítulo, ao defendermos uma abordagem acanônica para o drama, sintetizamos algumas de suas principais correntes

teóricas, em sua tradição e contemporaneidade, e fizemos algumas exemplificações com trechos de criações dramáticas. Nesse pequeno panorama que fizemos, acabamos por traçar também uma espécie de genealogia da rapsódia – noção formulada por Sarrazac, a qual procuraria dar conta de certa forma múltipla (acanônica), característica de grande parte das peças contemporâneas. Apesar de ser identificada em textos que apresentam estratégias bem diversas, a rapsódia não seria ausência de forma e, sim, uma forma mais livre (novamente, acanônica) de dramaturgia. A noção reconhece uma pulsão de costura e descostura de diferentes materiais, ideias e perspectivas nas dramaturgias mais recentes, e destaca seus constantes transbordamentos. À rapsódia corresponderiam formas dramáticas “híbridas” (aquelas que utilizam estratégias associadas a diferentes gêneros e subgêneros canônicos) e abertas (aquelas que explicitam estratégias de autorreflexividade, relativização e apelo mais direto à colaboração receptiva).

Nosso estudo toma a *rapsódia*, tal como formulada por Sarrazac, como referencial de noção teórica que procura nomear certa pulsão predominante nas escritas dramáticas contemporâneas de desvios épicos. Essa pulsão rapsódica seria observável em transbordamentos operados nos três elementos tradicionais do drama: fábula (intriga), personagem e diálogo. A nossa amostra de textos, embora não probabilística, sugere que o devir das escritas dramáticas contemporâneas, o qual vem sendo cartografado por Sarrazac e por seu grupo de pesquisa, também tem, no Brasil, suas veredas que se bifurcam. Nosso estudo, no entanto, destaca que, apesar da predominância épica em nossa amostra, há dramaturgias com desvios predominantemente líricos e outras que, a partir de estratégias tradicionais, supostamente “canônicas”, constroem textos com forte caráter social (sem desvios épicos acentuados) e com evidentes efeitos de polifonia.

Embora a rapsódia seja a principal recorrência observada neste estudo em relação aos desvios épicos, iniciaremos nossa reflexão pelas noções de montagem e colagem, procedendo

a análise de textos contemporâneos relacionados a esses procedimentos. A noção de rapsódia tem ligação direta com a ideia de montagem/colagem, a qual, por sua vez, está ligada à noção de montagem do teatro épico em suas variadas direções, inclusive, não brechtianas (como o teatro de Eisenstein e Piscator). Começando nossas análises pelos desvios das estratégias de montagem/colagem, podemos também compreender melhor por que a rapsódia seria um desvio épico e em que medida esse desvio se diferenciaria dos outros.

// Montagem/colagem

Desde o início, procuramos delimitar os objetos drama (texto) e teatro (espetáculo) sem que isso, entretanto, pudesse implicar em não reconhecimento das influências mútuas entre as duas práticas. A noção épica de montagem/colagem, tal como é utilizada na prática teatral atual, tem uma relação direta com todo o processo da encenação moderna e, especificamente, com Brecht. Não abordaremos toda essa historiografia, mas faremos uma breve reflexão sobre essas ligações para reconhecermos esse devir cênico que a noção indica também no âmbito da escrita dramática.

Esse teatro da última década questiona-se menos sobre o seu lugar na sociedade do que sobre as suas condições de existência. Ao mesmo tempo em que se empenha em representar uma realidade compreensível e suscetível de ser decifrada, coloca em jogo as suas possibilidades e os seus recursos. Ele se analisa, conta o que é. Exibe a relação que o liga à realidade, ou que dela o separa para sempre. Não alimenta mais a ilusão de uma eficiência para a qual lhe faltam os meios. Não pretende mais ultrapassar as suas fronteiras, mas explorar o terreno que elas demarcam e, se possível, fazê-las recuar. Assim sendo, ele não

hesita em apoiar-se nas tradições já mencionadas nem, sobretudo, em pedir emprestados os bens próprios de formas vizinhas: music hall e ópera, cinema e televisão, circo e desenho animado. (ROUBINE, 1998, p. 229)

No capítulo final do livro *A linguagem da encenação teatral*, Jean-Jacques Roubine (1998) comenta uma série de estratégias recorrentes, identificadas por ele nos espetáculos apresentados na França no final do século passado (o livro foi publicado em 1980), que confirmam a tendência, já abordada, à explicitação do modo de construção da obra, de seu gesto, ou, no caso da arte teatral, da própria construção da teatralidade. Para isso, consideramos a teatralidade como aquilo que, na representação, é especificamente teatral, ou cênico.

O conceito de teatralidade tem se revelado um instrumento eficaz de operação teórica do teatro contemporâneo, especialmente por levar em conta a proliferação de discursos de caráter eminentemente cênico que manejam, em sua produção, e em diferentes graus, múltiplos enunciadores do discurso teatral. (FERNANDES, 2010, p. 113)

A autorreflexividade, o questionamento formal, a constante relativização dos discursos e ações, a multiplicidade de materiais utilizados na composição da obra, a evidenciada autonomia dos elementos, não são características exclusivas da arte teatral contemporânea. Esses princípios estão relacionados a diversos fatores culturais, sociais e históricos presentes nas artes de épocas e contextos diversos. A diferença, como já abordamos, seria o enfoque poético no modo de construção da obra, que é, atualmente, particular, em função do caráter histórico da autorreflexividade dos artistas contemporâneos, os quais, deliberadamente, de maneiras diversas, provocam aberturas de sentido, ou simplesmente as expressam. Nessas obras, a articulação entre os diferentes elementos que as compõem é fundamental para a construção de

seu(s) sentido(s), isto é observável em muitos espetáculos recentes (e em seus textos encenados), e sugere caminhos para compreensão de suas expectativas de recepção. Para citar a teoria e a prática brechtianas, é como se o enfoque no *gestus* do(s) artista(s) – criador do texto, da cena e/ou do espetáculo – fosse mais importante para o estabelecimento de uma relação com a obra do que as informações narrativas, tomadas durante tanto tempo na tradição ocidental como fundamento da prática do teatro. A própria noção brechtiana de *fábula*, como abordamos, se refere mais à forma do espetáculo do que ao texto dramático. O trabalho sobre a *fábula* vai além dos aspectos relativos à análise de uma intriga, pois tem uma perspectiva de passagem de um texto ao palco. Ela se refere, como vimos, a um processo artístico formulado por Brecht no qual, durante o trabalho de ensaios, todos os membros de uma equipe teatral adotariam um ponto de vista sobre determinada narrativa e situariam os acontecimentos representados numa perspectiva histórica.

A escolha de uma perspectiva é, assim, outro aspecto essencial da arte de representar, escolha que terá de ser efetuada fora do teatro. Tal como a transformação da Natureza, a transformação da sociedade é um ato de libertação; cabe ao teatro de uma época científica transmitir o júbilo dessa libertação. (BRECHT, 2005, p. 152)

Para além de sua orientação ideológica (revolucionária), o que fica explícito no conceito de fábula de Brecht é a importância do olhar, do pensamento, do gesto do artista acerca de um determinado acontecimento. Nessa perspectiva, a “composição global de todos os acontecimentos-gesto” (BRECHT, 2005, p. 159) pode ser relacionada a uma preocupação com a *montagem*, no sentido estético e político. Para Brecht, a fábula corresponderia a um conjunto de procedimentos nos quais se exprimem as ideias do criador (e/ou dos criadores). Esses procedimentos constituiriam a articulação

dos diversos elementos da obra, ou seja, constituiriam uma montagem. Essa função de articulação, de montagem, está presente em todas as dimensões do trabalho cênico: atores, diretores, dramaturgos, figurinistas, cenógrafos, iluminadores, todos os artistas lidam com diversos elementos cuja articulação é sua atribuição particular. Em relação à totalidade do espetáculo, ainda hoje, é comum pressupor que o diretor/encenador seria o artista/profissional responsável pelo agenciamento de todos os outros artistas e de sua produção, “organizando”, direcionando, ou determinando a forma final de um espetáculo. Sabe-se que nunca foi, ou não é sempre assim. Mas o termo “montagem” e o trabalho do diretor (e, principalmente, do dramaturgo) têm muitas ligações.

É comum, por exemplo, que o termo “montagem” seja associado ao autor e diretor russo Serguei Eisenstein (1898-1948) que, no início de sua carreira, por volta de 1923, escreveu um dos textos fundadores da montagem no teatro: *Montagem de atrações*. (EISENSTEIN, 1983) No referido ensaio, escrito por Eisenstein para sua encenação de uma peça de Ostrovsky, ele afirma que cada parte da produção – cor, som, movimento, elementos intelectuais e psicológicos – deveria ser considerada no sentido de guiar o espectador na “direção desejada”.

O próprio espectador passa a constituir o material básico do teatro. [...] Para tanto, os recursos disponíveis são todas as partes constitutivas do aparato teatral (tanto a ‘falação’ de Ostiev quanto a cor da malha da prima dona, tanto um toque de tímpano quanto um solilóquio de Romeu, tanto o grilo na lareira quanto o espocar de fogos sob a poltrona dos espectadores) em toda sua variedade, reduzidas a uma unidade única – assim justificando suas presenças – por serem atrações.

Atração (do ponto de vista teatral) é todo aspecto agressivo do teatro, ou seja, todo elemento que submete o espectador a uma ação sensorial ou psicológica, experimentalmente verificada e matematicamente calculada, com o propósito de nele produzir

certos choques emocionais que, por sua vez, determinem em seu conjunto precisamente a possibilidade do espectador perceber o aspecto ideológico daquilo que foi exposto, sua conclusão ideológica final. (EISENSTEIN, 1983, p. 189, grifo do autor)

Eisenstein concebe um tipo de espetáculo que corresponderia a uma sucessão de atrações relativamente autônomas, remetendo a diferentes gêneros como *vaudeville*, *music-hall*, teatro de revista, circo, dança, entre outros. Mas é importante destacar o compromisso da proposta com a “conclusão ideológica final”, ou, em nossos termos, o compromisso de construir, com a diversidade das atrações, uma mensagem definida e evidente.

O resultado será um teatro muito distanciado da ‘imitatividade ilusória’ e da ‘representacionalidade’ do passado. Em vez de construir uma ilusão autossuficiente da realidade, a encenação será composta de ‘atrações’. [...] Como Meyerhold, Eisenstein via no espetáculo de variedades e no circo os modelos dessa nova montagem. (CARLSON, 1997, p. 344-345)

Mais tarde, Eisenstein desenvolveria a noção de montagem voltando-se para o cinema, apesar do termo estar desde sempre relacionado à arte teatral e à dramaturgia. Em relação à dramaturgia, com a perspectiva da produção audiovisual, o termo “montagem” ficou também muito associado aos deslocamentos temporais das narrativas, enquanto o termo “colagem”, oriundo das artes plásticas, estaria mais relacionado à heterogeneidade e à justaposição espacial dos elementos de determinada obra:

A montagem é um termo técnico tomado do cinema, sugerindo, por conseguinte, acima de tudo a ideia de uma descontinuidade temporal, de tensões instaurando-se entre as diferentes partes da obra dramática. A colagem, por sua vez, faz referência às artes plásticas (colagens de Braque e

Picasso), evocando, portanto, mais a justaposição espacial de materiais diversos, no seio do texto de teatro, que dão a impressão, em relação a uma concepção ‘tradicional’ da arte dramática, de interromper o curso do drama, detendo a certa autonomia e podendo aparecer como outros tantos corpos estranhos. A colagem torna-se montagem quando se repete, desembocando numa sucessão de elementos autônomos. (BAILLET; BOUZITAT, 2012, p. 120)

Os termos, tal como são abordados na citação acima, retirada do verbete “Montagem/Colagem” do *Léxico*, embora se refiram a procedimentos dramaturgicamente textuais, estão diretamente relacionados aos processos teatrais de diversos espetáculos (e suas *dramaturgias*, na acepção ampliada). Em oposição às formas tradicionais, associadas ao “belo animal” aristotélico, ou a um “teatro burguês”, a um teatro “ilusionista”, “figurativo”, “culinário”, que propõe a identificação do espectador com os personagens e com a história, a ideia de montagem sugere o rompimento com hierarquias e tradições, pois o recurso interrompe o fluxo dramático, distancia o espectador, convida-o à reflexão, concebendo o teatro como uma mistura de unidades autônomas (“atrações”) não hierarquizadas. A montagem, com essa perspectiva mais política, se opõe a valores como organicidade, totalidade, completude, harmonia entre as partes, pois procura destacar, na atitude de montar, ou colar, as emendas que tentam conferir alguma unidade à obra, evidenciando, assim, seu aspecto ideológico. É nesse sentido que Brecht propõe uma separação radical dos elementos que compõem o espetáculo, eles passariam a concorrer entre si e não mais fundirem-se formando um todo homogêneo, orgânico. Essa proposta brechtiana está evidente em sua crítica à concepção romântica de *obra de arte total*, associada ao compositor alemão Richard Wagner (1813-1883):

É possível pôr termo à consabida luta pela primazia entre a palavra, a música e a representação (luta em que sem-

pre se põe o problema de qual deverá servir de pretexto a outra – a música pretexto para o espetáculo cênico, ou o espetáculo cênico pretexto para a música etc.) por uma separação radical dos elementos. Enquanto a expressão ‘obra de arte global’ significar um conjunto que é uma mixórdia pura e simples, enquanto as artes tiverem, assim, de ser ‘com-fundidas’, todos os variados elementos ficarão identicamente degradados de *per se*, na medida em que apenas lhes é possível servir de deixa uns aos outros. Tal processo de fusão abarca também o espectador, igualmente fundido no todo, e representando a parte passiva (paciente) da ‘obra de arte global’. Há que combater esta forma de magia. (BRECHT, 2005, p. 31-32, grifo do autor)

As noções e os procedimentos relacionados à montagem/colagem continuam frequentes e eficazes nas teatralidades contemporâneas, pois não estão restritos aos ideais políticos, ou orientações ideológicas preconizadas no século passado. Pelo contrário, atualmente, em muitos casos, essas estratégias servem para apresentar uma ideia não acabada de mundo, sem estabelecer um sentido fixo, ou único, investindo na multiplicidade de interpretações e possibilidades de desdobramentos para a obra. Em Salvador, na Bahia, é possível identificar diversos espetáculos que parecem se apoiar nos princípios de montagem e colagem. Os espetáculos do grupo Dimenti, por exemplo, não apenas procedem a montagens de elementos heterogêneos e autônomos como misturam linguagens artísticas diferentes como dança, teatro, música e artes plásticas, propondo um questionamento das fronteiras artísticas e de identidade. Inúmeros espetáculos do Bando de Teatro Olodum, cujo caráter politicamente engajado remete ao teatro épico de Brecht, também são compostos por depoimentos, cenas, improvisações, números musicais e de dança, na maioria das vezes, articulados pelo encenador/dramaturgo Márcio Meirelles. Com outra perspectiva, a comédia mais popular da história recente do teatro baiano, *A Bofetada*, da Companhia Baiana de Patifaria, realiza uma espécie

de colagem de esquetes cômicos, escritos por diferentes autores, e encenados com muito espaço para o improviso diário dos atores. Também os espetáculos do grupo Los Catedrásticos, nos quais são recitadas e comentadas letras de *Axé Music*, assim como os do grupo Teatro da Queda, que trabalha com depoimentos e memórias biográficas da equipe e dos espectadores, são exemplos de teatralidades bem diferentes entre si, mas que utilizam como um dos principais procedimentos a montagem e/ou a colagem de materiais diversos e, relativamente, autônomos (textos, poesias, cenas, improvisos, canções, coreografias, objetos, documentos etc.), sem a intenção de apresentar um discurso fechado, unívoco, nem representar uma história definida, ou seja, uma narrativa central, linear e causal.

Assim, a questão ‘texto e cena’ se mostra pouco pertinente. Não se trata mais de saber qual elemento vai prevalecer sobre o outro (o texto ou a cena). A relação entre eles pode nem mesmo ser pensada em termos de união e subordinação. É uma competição, uma contradição que se revela diante de nós, espectadores. Sendo assim, a teatralidade não é apenas essa ‘espessura de signos’ da qual nos falou Roland Barthes. Ela é também o deslocamento desses signos, sua combinação impossível, seu confronto sob o olhar do espectador desta representação emancipada. (DORT, 2013, p. 55)

Para efeito de síntese, consideraremos que a principal característica, tanto da montagem como da colagem, seja a relativa autonomia de suas partes. A noção de colagem, em seu limite, consistiria numa justaposição aleatória de materiais diferentes. Ou seja, nível máximo de autonomia das partes. Já a montagem, consistiria num nível menor de autonomia das partes. Haveria, na montagem, um gesto organizador mais explícito, que pode indicar um ponto de vista específico, um tema, uma qualidade, ou outros elementos articuladores.

O que devemos destacar é que a noção de montagem/colagem, como desvio épico, tem estreita ligação com posicionamentos políticos e ideológicos acentuados. Seja pela ligação com Brecht, Eisenstein, entre outros artistas e intelectuais de esquerda, seja pela relação, menos próxima, com as dramaturgias de quadros (propostas e discutidas por Diderot, e por dramaturgos e teóricos europeus desde o século XVIII, que já investiam contra as ideias “fechadas” de sua época) –, os termos “montagem” e “colagem” também serão associados aqui a posicionamentos políticos mais explícitos e enquadramentos mais acentuadamente críticos. Isto porque, mesmo consideradas as relativizações contemporâneas, as quais expressam, em muitos textos, certa dose de cinismo, ou mesmo de repulsa em relação a questões partidariamente políticas, ainda assim, o teor político-crítico de muitas montagens e colagens atuais ainda estimulam a comparação com as montagens e colagens mais engajadas politicamente (no sentido partidário) do século XX. Logo, entendida a questão da autonomia relativa das partes, propomos ter como mais um referencial de diferenciação, agora entre montagem/colagem e a rapsódia, certa gradação do engajamento crítico/político/social ou, especificamente, certa gradação de sua explicitação nos textos. Neste sentido mais histórico, a rapsódia seria menos programática ideologicamente, expressando seu engajamento político-crítico de maneira menos direta que a montagem/colagem, correspondendo quase que a uma espécie de montagem/colagem “pós-moderna” – se pensarmos o adjetivo pós-moderno no sentido de desconfiança das grandes narrativas, ou metanarrativas totalizadoras, tal como formulada pelo filósofo francês Jean-François Lyotard (1924-1998), e que se tornou objeto de tantos outros pensadores a partir da segunda metade do século XX.

A Lyotard, teórico de origem marxista (que se tornou um grande crítico do marxismo posteriormente), é atribuído o início do debate sobre a pós-modernidade. Em seu livro *A condição pós-moderna* (2011), lançado pela primeira vez em 1979, é discutida a legitimação do saber nas sociedades pós-industriais a partir

do fim das grandes narrativas, ou metarrelatos unificadores, que pretendiam explicar a existência de maneira totalizante.

Simplificando ao extremo, considera-se ‘pós-moderna’ a incredulidade em relação aos metarrelatos. É, sem dúvida, um efeito do progresso das ciências; mas este progresso, por sua vez, a supõe. Ao desuso do dispositivo metanarrativo de legitimação corresponde sobretudo a crise da filosofia metafísica e a da instituição universitária que dela dependia. A função narrativa perde seus atores (*functeurs*), os grandes heróis, os grandes perigos e o grande objetivo. Ele se dispersa em nuvens de elementos de linguagem narrativos, mas também denotativos, prescritivos, descritivos etc., cada um veiculando consigo validades pragmáticas *sui generis*. Cada um de nós vive em muitas destas encruzilhadas. Não formamos combinações de linguagem necessariamente estáveis, e as propriedades destas por nós formadas não são necessariamente comunicáveis. (LYOTARD, 2011, p. xvi, grifo do autor)

Lyotard discorre em diferentes textos sobre como o pensamento pós-moderno se contrapõe ao ideal moderno, historicista, “escatológico”:

[...] através de inúmeros episódios, a modernidade leiga mantém esse dispositivo temporal, o de uma ‘grande narrativa’, como se disse, que promete em seu termo a reconciliação do sujeito consigo mesmo e o fim de sua separação. Embora secularizadas, a narrativa das Luzes, a dialética romântica ou especulativa e a narrativa marxista exibem a mesma historicidade que o cristianismo, porque conservam o seu princípio escatológico. O remate da história, por mais que seja sempre adiado, restabelecerá uma relação plena e inteira com a lei de Deus no pa-

raíso cristão, lei da Natureza no direito natural fantasiado por Rousseau, sociedade sem classes, antes da família, da propriedade e do Estado imaginada por Engels. É sempre um passado imemorial que se encontra prometido como fim último. É essencial ao imaginário moderno projetar sua legitimidade para a frente, ao mesmo tempo em que a fundamenta numa origem perdida. A escatologia reivindica uma arqueologia. Esse círculo que também é o círculo hermenêutico, caracteriza a historicidade como imaginário moderno do tempo. (LYOTARD, 1996, p. 94)

A citação acima foi extraída do texto “Uma fábula pós-moderna”, que integra o livro *Moralidades pós-modernas* de Jean-François Lyotard (1996). No texto, Lyotard apresenta uma fábula cujo sujeito, o principal personagem, é a energia que movimenta e proporciona o desenvolvimento de tudo que há no universo: partículas, corpos, sistemas, vida e, conseqüentemente, o homem. Na narrativa, os seres humanos, depois de diversos estágios de desenvolvimento, estabelecem os sistemas liberais democráticos como os mais adequados às demandas de organização social, constituindo a ideia de progresso e induzindo a uma representação escatológica da história dos sistemas humanos. Essa representação escatológica se traduz em historicidade, ou seja, numa crença, ou numa compreensão do tempo e da história como portadores de uma reconciliação do sujeito consigo mesmo, do fim de sua separação, da reintegração, ou do acesso ao sentido último da existência. No entanto, essa dimensão é exclusivamente humana, e a narrativa apresentada por Lyotard não estabeleceria o homem como personagem principal, nem uma progressão causal e linear, pelo contrário, a fábula configuraria uma sucessão de acontecimentos definidos arbitrariamente, “[...] a partir de movimentos físicos supostamente uniformes e regulares”. (LYOTARD, 1996, p. 95) Ao fim da narrativa, os seres humanos estão tentando superar a destruição do Sol e, conseqüentemente, a civilização tal como se encontra.

A fábula não aponta para uma emancipação, ou esperança de salvação, pelo contrário, sugere que a humanidade deverá ser ultrapassada por outra formação mais complexa. Lyotard considera a fábula apresentada como *pós-moderna* – pois ela não ofereceria nenhum dos aspectos principais da historicidade, deixando o pensamento na expectativa da finalidade. Segundo o filósofo, seria justamente essa expectativa de finalidade o que caracterizaria “[...] o estado pós-moderno do pensamento, o que atualmente se convencionou chamar sua crise, seu mal-estar ou sua melancolia”. (LYOTARD, 1996, p. 97) Essa percepção apontada pelo pensamento pós-moderno sobre a perda das narrativas unificadoras e a recusa de uma explicação totalizante expressa-se na produção artística contemporânea, incluindo a dramaturgia e o teatro, como observa Jean-Pierre Ryngaert:

O período pós-moderno, escreve Jean François Lyotard em *La condition postmoderne* [A condição pós-moderna], anuncia o fim dos ‘grandes heróis, dos grandes perigos, dos grandes périplos e dos grandes objetivos’. Ele analisa o fim das grandes narrativas como ligado à antiga preeminência da narração na formulação do saber tradicional [...] Ao passo que os dramaturgos clássicos retomavam as grandes narrativas fundadoras, míticas ou morais, reelaborando suas fontes na perspectiva de valores de suas sociedades, os dramaturgos pós-modernos e seus leitores ‘sabem que a legitimação só pode vir através de sua prática linguística’, diz ainda Lyotard [...] O teatro ainda narra, mas cada vez menos de forma prescritiva e adesista. Os pontos de vista sobre a narrativa se multiplicam ou se dissolvem em enredos ambíguos. (RYNGAERT, 1998, p. 84-85, grifo do autor)

A pós-modernidade tem seus desdobramentos em todas as áreas do conhecimento, da produção e da manutenção dos laços sociais. Como indica a citação anterior, a dramaturgia e o teatro também são influenciados por essa crise dos grandes relatos uni-

ficadores. Podemos fazer um paralelo entre a desconfiança dos grandes relatos percebida por Lyotard e uma série de dinâmicas sociais, científicas, históricas que têm em comum o reconhecimento da complexidade do conhecimento e, conseqüentemente, o impulso em valorizar o desenvolvimento de operações que consideram a relatividade, a diversidade, a abertura de possibilidades. O que nos importa é que essa “pulsão relativizante” atual pode ser identificada em diferentes tipos de dramaturgia e de desvios, não apenas na rapsódia. Apenas propomos, de maneira operativa, mais essa diferenciação entre as categorias de montagem/colagem e rapsódia, pois, como procuramos demonstrar, historicamente, o desenvolvimento teórico das noções de montagem e colagem está ligado a poéticas assumidamente críticas do ponto de vista político-ideológico. Em nosso entendimento, as rapsódias expressariam suas convicções (quando existem) de maneira mais sutil em relação às montagens/colagens. A diferenciação aqui proposta é aproximativa e se refere mais a uma espécie de “politização” explícita, que pode haver, ou não, em qualquer texto. Destacamos também que esse critério extra – de diferenciação entre montagem/colagem e rapsódia, levando em consideração a explicitação do gesto político-ideológico – não é proposto por Sarrazac, autor da noção de rapsódia. Pelo contrário, Sarrazac alerta no fim de *O futuro do drama* (SARRAZAC, 2002) para que se faça, inclusive, uma distinção:

[...] distinguir a obra verdadeiramente rapsódica do simples *zapping* pós-moderno das formas: montagem – ou colagem – *indiferente* (ou seja, nenhuma voz emerge face ao público) de formas que se tornaram kitch e atemporais. O que falta, tanto no pós-moderno como no neoclássico, é esta voz de escuta e de inquietação que é a do sujeito rapsódico. Entre as cenas, não se ouve nada, porque não há nada para se ouvir. Aquele que faz a montagem pós-moderna é um gesticulador mudo. (SARRAZAC, 2002, p. 235, grifo do autor)

Depois de abordarmos a noção de dialogismo fica difícil imaginar que seja possível não emergir de qualquer texto, ainda mais um texto ficcional e dramático, uma voz, ou melhor, muitas vozes. Talvez, o que “dizem essas vozes” da suposta “montagem pós-moderna”, para usar os termos da citação, não seja digno da atenção de Sarrazac, mas comparar qualquer texto a uma gesticulação muda nos parece excessivo. Na citação acima, fica evidente o sentido particular que é atribuído ao termo “pós-moderno” por Sarrazac – esperamos que nossa abordagem do conceito, a partir de Lyotard, seja suficiente para marcar uma diferença e ampliar essa perspectiva. Mas é importante destacar que, se a questão da explicitação do gesto político-ideológico do texto é uma diferenciação apenas de teor, qual seria o critério decisivo para diferenciar uma rapsódia de uma montagem/colagem?

Além desse referencial de comparação (a abertura do posicionamento ideológico e do sentido), a rapsódia, como vimos ao apresentarmos o pensamento de Sarrazac no primeiro capítulo, também responde a certo hipostasiamento da razão, ainda existente nos trabalhos teóricos, que haveria desconsiderado uma série de aspectos em desenvolvimento nas práticas dramáticas, relativos à subjetividade e às emersões líricas no drama. Por isso, consideramos como o principal referencial de diferenciação das rapsódias em relação às montagens/colagens esse tratamento mais efetivo da subjetividade, ou o teor lírico dessas construções dramáticas. Logo, podemos considerar como rapsódias tanto as formas dramáticas híbridas e abertas que não revelam, tão explicitamente, um engajamento crítico programático, no sentido político-social, como também aquelas peças que, mesmo apresentando eventualmente as características “sociais” de montagem/colagem mencionadas, teriam, simultaneamente, emersões líricas marcantes, tensionamentos, transbordamentos, desvios líricos.

Resumindo, em nossa operação de análise, propomos diferenciar a rapsódia em dois pontos: seriam tensionadas por emersões líricas explícitas; seriam menos programáticas politicamente

(versões “pós-modernas” das montagens/colagens épicas). Se esses transbordamentos líricos podem atenuar, ou não, os aspectos críticos, supostamente épicos, é também uma questão importante que envolve o caráter social da lírica. Não entraremos ainda nesta questão, a mencionamos aqui porque gostaríamos que a associação desse engajamento crítico às emersões épicas não implicasse em se encarar as emersões líricas como “apolíticas”, ou não-críticas, pelo contrário. Estamos apenas associando as emersões épicas à explicitação deliberada do gesto, à consciência do engajamento crítico presente em um texto, porque assim elas foram teorizadas por artistas e estudiosos que as desenvolveram, e que são nossas referências. Ou seja, nossa escolha é operativa. Não retiramos do nosso horizonte as possibilidades políticas, sociais, críticas da subjetividade e do lirismo (muito menos da rapsódia) – as quais, diga-se de passagem, mesmo com todas as contribuições aqui mencionadas, merecem ainda muito esforço de formulação teórica.

Esse Glauber: uma montagem baiana

Canção da Farândola

Não pode ser assim, sempre assim,
 Eu olho a multidão, vejo a mim.
 Cardumes e colméias, manadas e alcatéias,
 Enxames e matilhas são iguais.
 Varas e cardumes, armentos e manadas
 Atacam e se defendem: são normais.
 Quadrilhas e assembléias, catervas, patuléias,
 Canalhas e pandilhas são iguais.
 Magotes e quadrilhas, matulas e matilhas
 Atacam e se defendem: são mortais.

Não pode ser assim, sempre assim,
 Eu olho a multidão, vejo a mim.

Hoje eu quero dizer: sou igual a você,
Eu quero ser uma nação.
Ando, vejo, minto, choro, sofro, sinto,
Como você faz, irmão.

Hoje eu quero dizer que já chega de ser
Só promessa e ilusão. Outros podem deixar
De dizer sim, se voce e eu dissermos não.

Não pode ser assim, sempre assim,
Eu olho a multidão, vejo a mim.

CENA I

(Todo Mundo e Qualquer Um, ambos miseravelmente pobres, esperam o pagamento do trabalho de cordeiros do último carnaval baiano, que teve como tema Deus e o Diabo na Terra do Sol numa homenagem ao cineasta Glauber Rocha, comentam acontecimentos entre o fim do carnaval e agora, dia do possível pagamento).

Qualquer Um – Você ta aí desde quando?

Todo Mundo - Sei lá, um tempão, desde sempre.

Qualquer Um - O home já chegou?

Todo Mundo - Nada.

Qualquer Um – A gente não tem vergonha mermo, né. Tamo aqui fazendo a mesma coisa que tamo fazendo há dez ano. Iguau.

Todo Mundo – Mas que jeito é que a gente tem?
Tem trabalho?

Qualquer Um – Bico. É um trabalho de pédrero prático aqui, uma pintura

acolá, uma gambiarra ontem, é desemtupi uma pia amanha. E lá vai eu.

Todo Mundo – Eu já jurei pra mim merma que num vô mais sê cordera. Adianta? Aí, jurei que num vô deixa pra receber no último dia? Adianta? Eles tem 50 melho que eu pra recebe tudo no ultimo dia. Adianta?

QualQuer Um – Adianta. Nós somos os cordeiro de Deus. Se ele não tiver a gente se fudendo todo dia, ele vai recebê pedido de quem? De quem é que ele vai receber oração? Se o mundo fosse prefeito, minha nega, Deus nem existia!

Todo Mundo – Que é isso, Qué? Num mete Deus nessa historia de nós não, senão parece que ele é que foi feito na semelhança da gente, e num é verdade.

QualQuer Um – É pió que isso, Mundinha. Eu nem sei se ele comparece porque cada ano é pió, ao contrario do broco. Também, melhorá pra que?

Todo Mundo – Eu sou timista. Eu acho que podia melhorá sim.

QualQuer Um – Ah, mas vai. As televisão tá dizendo que o carnavau foi o mais calmo do século. Imprensa adora isso de sê o maió, né? A paz total, a paz mió do mundo. Tudo dend´o dos camarote ou dos broco, e a piripeta da argolinha arrebetando do lado de fora [...]. (FRANCO, 2005, p. 8, grifo da autora)

Esse Glauber (2005) é uma peça da dramaturga baiana Aninha Franco, que estreou no Theatro XVIII, em Salvador, com direção do encenador e dramaturgo Márcio Meirelles. Podemos refletir sobre essa obra, de apenas um ato, a partir de sua situação dramática central: dois cordeiros de carnaval (trabalhadores responsáveis por segurar cordas, que delimitam o território do foliões/clientes dos blocos de Carnaval de Salvador) esperam seu pagamento – que atrasa reiteradamente. A peça parodia *À espera de Godot* de Beckett (entre outras referências), porém, com uma estrutura eminentemente épica – de montagem. Às cenas de espera pelo pagamento, alternam-se cenas em *flashback*, canções e epístolas para o cineasta baiano Glauber Rocha, expoente do cinema novo. São, ao todo, 14 cenas em modo dramático – dez canções e quatro epístolas. É possível constituir um pequeno enredo: os personagens (cujos nomes indicam seu caráter alegórico) Todo Mundo (mulher) e QualQuer Um (homem), se conhecem no momento do

contrato com o bloco Me Lasca. Os dois se envolvem afetivamente durante o Carnaval – cujo o tema é *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (título de filme emblemático de Glauber Rocha) – mas Qualquer Um acaba brochando (a tentativa de afeto entre os dois também fracassa). Após o Carnaval, os dois são submetidos a uma espera “sem fim” para que possam receber seus pagamentos. Como em À espera *de Godot*, na sequência final, eles são informados de que, naquele dia, o pagamento não vem, mas “virá amanhã”. Essa dia-cronia que expusemos pode ser inferida da montagem, mas a apresentação não é cronológica: há *flashbacks*, alternam-se as dez canções que comentam as situações e sentimentos encarnados nas personagens, e as quatro epístolas para Glauber, as quais, segundo a rubrica, devem ser lidas pelos atores. As epístolas debatem questões relacionadas às relações coloniais, à educação, cultura, identidade nacional e suas relações com o poder político. A segunda epístola responde, diretamente, ao antológico texto/manifesto de Glauber Rocha sobre o Cinema Novo, intitulado *Eztetyka da Fome* (1965):

(Atores lêem uma resposta à Estética da Fome): Segunda epístola para Glauber Rocha: Glauber, continuamos raquíticos, filosóficos e impotentes, mas como temos vergonha de mostrar a nossa miséria à civilização, e a civilização está pouco se lixando pra nossa miséria; fingimos que somos ricos, exuberantes e que a nossa sorte pertence ao futuro. A arte, então, tem a mesma estética da fome de sessenta e oito, e não serve pra nada: ‘centenas de quadros nas galerias empoeirados e esquecidos; livros de contos e poemas; peças teatrais, filmes [...]’. O mundo oficial encarregado das artes gera exposições carnavalescas em festivais e bienais, e tem as velhas conferências fabricadas que agora se chamam ‘fóruns’, tudo isso com coquetéis espetaculares que já criaram um novo tipo de consumidor artístico, que se alimenta nas estréias, lançamentos e vernissagens. Outra novidade é a bilheteria assistencialista, que inclui feijão,

arroz, lata de leite. O teatro e a musica têm feito muito isso. O cinema não. Demonstra mais dignidade... Os monstros oficiais da cultura, os acadêmicos das Letras e das Artes, e todas essas monstruosidades acadêmicas permanecem nos seus nichos, protegidos por seus pares e ignorados pelo povo. (FRANCO, 2005, p. 28, grifo da autora)

Os materiais (cenas em modo dramático, canções e epístolas) são articulados de maneira distanciada, evidenciando os diferentes regimes de fala: a prosódia baiana, popular e irreverente, na fala dos cordeiros e nas canções, e o discurso mais intelectualizado das epístolas, em tom de desabafo e pedido de ajuda ao cineasta e pensador, falecido em 1981. Se retomarmos rapidamente os cinco aspectos apresentados por Bornheim, a partir do ensaio de Hinck, podemos conferir que há, no texto de Aninha Franco, recursos de relativização, ruptura, distanciamento e continuação da ação, além do estímulo às tomadas de decisão do público – principais procedimentos da dramaturgia não aristotélica, ou, de acordo com o nosso enquadramento, de desvios épicos, mencionados por Bornheim. Façamos um breve comentário sobre cada um desses cinco aspectos.

O primeiro, a relativização da ação, diz respeito a relação do microcosmo do texto com o mundo que o contextualiza, com o social. É a relação entre aquilo que está em cena e aquilo que está no mundo “real”. Nesse ponto, a ação de *Esse Glauber* é relativa a uma situação, infelizmente, ainda recorrente na Bahia. A peça não apresenta a espera dos dois personagens como um caso particular, a relação entre os dois, assim como a relação entre os personagens e os contratantes (que não aparecem, não falam, mas se fazem ouvir nas vozes dos personagens) trata-se de um modelo de relação social – um esquema de exploração, atual, que o texto critica diretamente através das epístolas e, indiretamente, ironicamente, parodisticamente, através da situação dramática dos personagens, das canções e de seus comentários. A cena em que os cordeiros discutem quem é “esse

Grauber” explicita a situação de alienação de QualQuer Um e Todo Mundo, não apenas em relação ao trabalho deles, como em relação ao próprio Carnaval, do qual eles declaram gostar, embora não saibam quem é o homenageado pelo evento:

Todo Mundo – (*Se feche*) Eu quero é saber o que é Deus e o Diabo na Terra do Sô.

QualQuer Um (irritado) – Tá no nome, Teté. É isso aqui. (*Apontando para todos os lados*). Deus + o Diabo + na Terra + do So.

Todo Mundo – Ta não que nisso aqui num tem Deus. E falarum na televisão que quem invento iço foi um tal de Grauber.

QualQuer Um – E quem é esse Grauber? Deve ser algum picão de fora.

Todo Mundo – De fora não, diz que o picão é daqui mermo. Diz que nasceu em Conquista.

QualQuer Um – E a gente num ia conhece?

Todo Mundo – Tem tanta gente que a gente num conhece.

QualQuer Um – Mas pra ser nome de carnavau, tem que ser celebridade. Cade? Tá na novela? Nas praça dos viaduto, dos teatro. Num tem nada. Num tem nome nem de cinema de putaria...

Todo Mundo – Tá assim de lugá nesse mundo que gente que nem nós num entra.

QualQuer Um – Eu mermo entro em tudo quanto é lugá.

Todo Mundo – Entra coisa nenhuma. Tem lugá que a gente só entra pelas televisão. Veno.

QualQuer Um – E num é? [...]. (FRANCO, 2005, p. 13, grifo da autora)

O trabalho dos cordeiros é, ainda hoje, uma questão em aberto na Bahia. Embora alguns avanços tenham sido obtidos, as condições continuam questionáveis e os abusos aos quais estão expostos os trabalhadores são motivo de protesto e de defesa da abolição das cordas no carnaval baiano. A situação de espera sem fim dos personagens é, portanto, relativizada pelo real, e tem caráter de denúncia de um tipo de escravidão contemporânea. Os procedimentos épicos de *ruptura* e *distanciamento da ação* são evidentes no gesto da montagem de diferentes materiais e regimes de fala, nas quebras constantes das três unidades (ação, espaço e tempo) e na provocação constante do público (*decisões*), no sentido de criticar, julgar, via a degradação dos personagens, uma cultura da alegria, compartilhada por milhares de baianos e turistas. Cada cena/parte da peça apresenta uma questão específica, discute um assunto – exerce a relativa autonomia épica das partes. Por fim, o quinto procedimento, a *continuação* da ação: o pagamento não chega, e o texto apresenta dois finais consecutivos. No primeiro, os personagens se resignam e decidem continuar a espera. No segundo final, Todo Mundo se revolta e parte para a luta física.

Qualquer Um – Se aquiete, Mundinha. Deve de tê um jeito...

Todo Mundo – Num tem jeito. Tu ainda num entendeu não. Num tem jeito. Num adianta ficá pensano que tem jeito porque num tem. Num adianta ser cordero, home.

Qualquer Um – E vai se o quê, Mundinha?

Todo Mundo – (*ignorando a pergunta*) O destino do cordero ta traçado na hora que ele sai da barriga da mãe. E num muda até a hora da morte.

Qualquer Um – Que mané morte, Mundinha?

Todo Mundo – (*continua ignorando a interferência*) Calado, esperano que a merda da machadinha desca no pescoco. Já tiraram as pele deles a vida toda. Vão tirano um boca-

dinho todo dia ate a hora da machadinha, e ele calado. Sim sinho, não sinho.

Qualquer Um – Mundinha, tu ta maluca!

Todo Mundo – Eu vôlevantá dessa merda e quebrá essa merda toda. Num tem dinheiro não, tem pau. Pra que é que cordero tem braço? Num é só pra segurá corda não.

Qualquer Um – Mundinha, pense nos menino. Já num tem pai...

Todo Mundo – Eu to pensano é neles mermo. (FRANCO, 2005, p. 43, grifo da autora)

Em cada um dos finais, prevalece uma das posições representadas pelos personagens (resignação e indignação) e, nos dois finais, a situação continua aberta – como na realidade, anos depois da encenação, o problema permanece sem solução no país (o sistema de blocos com cordas é utilizado em diversos estados, em micaretas e outros tipos de eventos). *Esse Glauber* trata de uma questão econômica, social e cultural emblemática da Bahia, mas que denuncia relações de exploração, permanentes, em todo planeta.

Aninha Franco é uma premiada e reconhecida dramaturga baiana, autora de sucessos de bilheteria como *Os cafajestes*, *Oficina condensada*, *Três mulheres e Aparecida* e *A casa de minha alma*. A dramaturgia de Franco é marcada pela utilização dos recursos de montagem/colagem, tanto no sentido explicitamente épico (político, engajado), quanto num sentido rapsódico, mais lírico, menos explicitamente crítico (colagem fragmentária de textos, músicas e poesias). A dramaturga, entre outras produções, é também poeta (FRANCO, 1996) e historiadora – seu livro *O teatro na Bahia através da imprensa: século XX* (1994) é um dos mais importantes registros e depoimentos da história da produção teatral na Bahia. Além da dramaturgia de Aninha Franco, como mencionamos anteriormente, o diretor da montagem original de *Esse Glauber*, Márcio Meirelles, é também diretor do Teatro Vila Velha e do Bando de Teatro Olodum, e seu trabalho é explícita-

mente épico, suas influências brechtianas são assumidas em seus projetos, programas de peças e entrevistas. Essa herança épica é evidente tanto no trabalho de Meirelles como encenador quanto como dramaturgo, uma vez que são muitas as montagens/colagens textuais, resultado de seu trabalho teatral, que são publicadas posteriormente, ou na ocasião das estréias de seus espetáculos. O exemplo mais conhecido é a *Trilogia do Pelô* (1995) que reúne as peças “Essa é nossa praia”, “Bai, Bai, Pelô” e, a que se tornou a mais popular, “Ó Paí Ó”, que foi adaptada para cinema em 2007 e para televisão em 2008. As peças do grupo realizam montagens de histórias, cenas, improvisos e depoimentos dos atores, e tem a oralidade baiana, popular, como uma marca de sua linguagem dramaturgic e cênica. O trabalho de Márcio Meirelles e do Bando de Teatro Olodum, desenvolvidos no Teatro Vila Velha, são referências da história recente do teatro baiano e, sobre o assunto, o livro *O teatro do Bando: negro, baiano e popular*, do jornalista e pesquisador Marcos Uzel (2003), é uma referência preciosa. No caso de *Esse Glauber*, no programa da peça, Aninha Franco assina o texto e Meirelles assina roteiro, cenário, figurino e encenação. Diante disso, supomos que os aspectos épicos de montagem e colagem, presentes no texto de Franco, têm também a contribuição, ou a contaminação de toda a história com o épico, específica do diretor e dramaturgo Meirelles. Ou seja, tratamos o texto de Franco, também reconhecendo nele o diálogo com Meirelles e suas obras, nas quais os recursos de montagem/colagem são predominantes.

Sobre Meirelles, é ainda necessário comentar que uma de suas peças mais longevas com o Bando de Teatro Olodum, *Cabará da raça*, é um exemplo de colagem de depoimentos, cenas e músicas que, como o título da peça indica, debatem questões raciais numa mistura de “cabaré”, revista, *music-hall* e *vaudeville*. A peça continua fazendo temporadas, há 17 anos, sofrendo constantes atualizações de texto, cenário e figurinos. Se pensarmos na autonomia das partes de *Cabará da raça*, embora sua estrutura apresente pequenas histórias e mencione tantas outras, de maneira

geral, é mais fragmentada e aberta do que a construção da intriga de *Esse Glauber*, cuja concentração em torno de apenas duas personagens em uma situação dramática indica uma ação definida e a possibilidade de um enredo. *Esse Glauber* fragmenta, comenta, expõe seu enredo e o deixa sem solução. *Cabaré da raça* discute muitos enredos, assuntos e questões, sem a preocupação de se concentrar numa narrativa central, em personagens centrais (protagonistas) – podemos, portanto, classificá-la como uma colagem, se compararmos sua estrutura com a de *Esse Glauber*.

Uma última reflexão sobre a relação paródica entre *Esse Glauber* e *À espera de Godot* ainda se faz necessária, porque diz respeito a um consenso, entre alguns teóricos do teatro e da dramaturgia contemporâneos, o qual utilizamos em nossas classificações: os dois caminhos emblemáticos que tomaram as dramaturgias (de desvio) a partir da segunda metade do século XX. Um caminho seria o das dramaturgias épicas, cujos os expoentes seriam Brecht e Pirandello. O outro caminho, representado por Beckett e Ionesco, seria o das dramaturgias de absurdo, mas não apenas essas, também as simbolistas, surrealistas e expressionistas, as quais reconhecemos como dramaturgias de desvios predominantemente líricas. Essa argumentação será exposta no capítulo reservado ao comentário desses desvios. No entanto, a título de compreensão, mencionamos que a dramaturga e teórica Cleise Mendes (1981), a partir do estudo das peças de absurdo e, particularmente, de *À espera de Godot*, de Beckett ([1980?]), formulou um modelo ao qual denominou de *drama lírico*. Trataremos deste conceito a seguir, mas o mencionamos para indicar que existe uma associação, já teorizada, entre as emersões líricas na estrutura do drama e alguns dos procedimentos mais emblemáticos das dramaturgias aqui citadas.

Em síntese, haveria, em meio a uma multiplicidade de cruzamentos particulares, esses dois caminhos de desvios predominantes: as dramaturgias épicas e líricas – que se atravessam e, de fato, só podem ser estabelecidas a partir de comparações e aproximações. O que nos interessa é que, principalmente,

Brecht e Beckett são, nesta perspectiva, representantes dessas duas tendências, são “avatares da narrativa”, como indica o título de um dos capítulos de *Ler o teatro contemporâneo* de Jean-Pierre Ryngaert (1998, p. 83):

Em seu tempo que se tornou um modelo (ou um anti-modelo), Brecht impôs formas épicas radicais. Beckett, por sua vez, pouco a pouco limpou o enredo de qualquer anedota e o concentrou no que para ele era essencial, a presença da morte. Ele impôs à narrativa tradicional um regime emagrecedor impiedoso ao ponto de fazer pesar a ameaça permanente do silêncio definitivo. É difícil, depois dessas duas grandes figuras, perguntar-se de novo e de maneira diferente ‘como narrar?’ e ‘o que narrar?’.

Diante dessas perguntas, enunciadas por Ryngaert, *Esse Glauber* é uma resposta interessante na medida em que, por meio de recursos épicos, apresenta e comenta uma situação dramática, análoga à de *À espera de Godot*, incorporando alguns recursos líricos característicos da obra de Beckett, como a desreferencialização do espaço e do tempo e o esvaziamento do sentido daquela espera (da existência), refletida em alguns momentos angustiantes, nos quais os personagens parecem atônitos, esgotados pela situação. Em uma das cenas, Todo Mundo reclama das dores nas pernas, em outra, percebe que Qualquer Um está sem sapatos, acaba avistando um par de sapatos e descobre que não é o dele (acontecimento “absurdo”). A referência a *À espera de Godot* é clara, a obra de Beckett começa com o personagem Estragon tentando tirar suas botas, signo que voltará outras vezes no decorrer da ação. Vejamos um trecho de uma cena de *Esse Glauber*, na qual os personagens perdem a noção de tempo, numa atmosfera que remete à situação esgotada das personagens beckettianas.

Qualquer Um – Nesse é diferente.

Todo Mundo – É nada. É tudo iguau. Eu num lembro mais quanto tempo tem que a gente tá aqui.

Qualquer Um – A gente chegou ness tante.

Todo Mundo – Não, Qué, a gente tá aqui desd ontem.

Qualquer Um – Oxente, mulé, eu já disse que a gente num veio aqui ontem.

Todo Mundo – Veio. Desd ontem que a gente tá aqui.

Qualquer Um – E fez o que?

Todo Mundo – Eu num lembro. Eu oio pra trás, e fico achano que a gente nunca fez nada.

Qualquer Um – Nada? Num comece com o ti ti ti não, Mundinha!

Todo Mundo – Foi você que bateu no branco, e que os home levarum?

Qualquer Um – Num sei. Quando?

Todo Mundo – Xô vê sua perna.

Qualquer Um – Quau?

Todo Mundo – Toda. Levante as calça.

Qualquer Um – Num posso.

Todo Mundo – Cadê seus sapato?

Qualquer Um – Achu que levarum.

Todo Mundo – Quando?

Qualquer Um – Num sei.

Todo Mundo – E pruguê?

Qualquer Um – Pruque num sei.

Todo Mundo – Tava prisando mais qui tu. (*Vendo os sapatos*) Tava não. Oi eles aqui.

Qualquer Um (Olhando) – São os meu não. Os meu é marrom. Esses é preto.

Todo Mundo – Ta certo iço?

Qualquer Um – Num sei.

Todo Mundo – Tu num sabe nada mermo. Tô cansada.

Qualquer Um – Vambora.

Todo Mundo – A gente num pode. Eu num tenho nem o do ondibus. Esse home tem que chegá. (FRANCO, 2005, p. 26-27, grifo da autora)

Como afirma Ryngaert (1995, 1998), a obra de Beckett ficou associada a uma estrutura (na qual se destacam procedimentos como desreferencialização do tempo e do espaço, esvaziamento e repetição da ação, incoerência e atonia dos discursos) que traduziria uma percepção de ausência de sentido, de derrota da razão e anúncio do fim iminente, da morte. Em linhas gerais, uma dramaturgia de inclinação mais pessimista, ou niilista – tendência que se faz permanentemente presente na produção contemporânea. Ao passo que as dramaturgias épicas (revolucionárias, ou pós-modernas) indicariam uma visão de mundo que tenderia ao otimismo, ou a uma perspectiva mais aberta, voltada para a criação de possibilidades e atuação transformadora na realidade cotidiana. Referindo-se a Beckett e Ionesco como exemplos de autores de vanguarda, Bornheim (2004) comenta essa diferença de perspectiva, traduzida nas dramaturgias épicas e absurdas (*líricas*, segundo nossa abordagem):

A estrutura que Aristóteles encontra na tragédia fundamenta-se, em última análise, no fato jamais posto em dúvida, de que o cosmo tem uma estrutura e um sentido basicamente positivos. No caso de Brecht, é apenas o mundo atual, com sua estrutura social caduca, que se tornou absurdo, e o seu teatro pretende lançar mão de recursos que permitam a instauração de um novo humanismo. Já o niilismo dos autores de vanguarda [Beckett e Ionesco, entre eles] não permite qualquer crença ou a idéia de atingir um novo sentido. (BORNHEIM, 2004, p. 29)

A ambiguidade da fábula de *Esse Glauber* opera um jogo dramático com as duas referências artísticas e filosóficas na medida em que, ao apresentar o conflito entre os cordeiros e “o contratante”, o aborda por meio da contraposição da atitude “revolucionária” de Todo Mundo com a passividade e acomodação de qualquer um. O dois finais contemplam ambas as perspectivas. Mas, se a abertura final do texto, por um lado, indica a possibilidade de resolução futura do problema, por outro, a reiterada negação do pagamento e o prolongamento indefinido da espera, recorrentes na intriga, sugerem a possibilidade de uma interpretação também pessimista. Com a contraposição dos finais, podemos também inferir que, independente de uma atitude resignada ou reivindicatória, “o pagamento não virá”. Assim, a fábula de *Esse Glauber* parece indicar um nível a mais de complexidade e autorreflexividade no tratamento das referências brechtianas e beckettianas, como se a “poética do absurdo” fosse, nesse texto, objeto de comentário e discussão, a partir de uma situação dramática, real e contemporânea. Uma atitude épica, e antropofágica (lembramos do diálogo explícito com Glauber), em relação à Beckett e às dramaturgias de desvios líricos em geral.

// Rapsódia

CENA 1 – SE LEMBRA?

(Entra Vinícius, olha para o céu e queda-se contemplando as estrelas. Entra Arlindo Orlando.)

ARLINDO ORLANDO

(Olha primeiro para o céu, depois para um ponto ao longe, cantarolando)

Prepare o seu coração
 pras coisas que eu vou contar: eu venho lá do sertão,
 eu venho lá do sertão,

eu venho lá do sertão
e posso não lhe agradecer...

(Falado) Por ser de lá, na certa por isso mesmo, não gosto de cama mole, não sei comer sem torresmo. Eu quase não falo, eu quase não sei de nada; sou como rês desgarrada nessa multidão, boiada caminhando a esmo. *(Silêncio)* Mas agora não pergunto mais pra onde vai a estrada. Agora não espero mais aquela madrugada... Vai ser, vai ser, vai ter de ser, vai ser... muito tranquilo. *(Para Vinícius, puxando conversa.)* Eu já andei, sem parar, dezessete légua e meia. *(Sem obter resposta, olha também o céu.)* Não há, oh gente, oh não! Luar como esse, não há não!

VINÍCIUS

(ainda olhando uma estrela no céu)

Te esperei vinte e quatro horas ou mais de cada dia que eu vivi; te esperei mais de sete dias por semana, mais de doze meses cada ano, e te esperava até um novo século surgir. Te esperei na mesa, te esperei na cama... olhando as estrelas te esperei na lama. *(Cantando)* Hoje... eu quero a rosa mais linda que houver / e a primeira estrela que vier para enfeitar a noite do meu bem... *(segue cantando baixinho.)*

ARLINDO ORLANDO

Ora, direis, ouvir estrelas... e eu vos direi que, um dia, as estradas voltarão... voltarão trazendo todos para a festa do lugar. Aqui, neste mesmo lugar... neste mesmo lugar de nós todos. As estradas voltarão, voltarão trazendo todos para a festa do lugar. Aqui, no planalto central, numa enchente amazônica, numa explosão atlântica! Virá, que eu vi!

(Entra Lindonéia. É uma mulher cansada, de ar triste, melancólico, mas com a força concentrada de um cacto. Entra e fala meio para si mesma, até perceber Arlindo Orlando e Vinícius.)

LINDONÉIA*(Olhando para o céu)*

Ah! já é hora do corpo vencer a manhã! Outro dia já vem, e a vida se cansa na esquina, fugindo, fugindo, pra outro lugar. Ah! Que vontade eu tenho de sair... estrada de terra que só me leva... nunca mais me traz. E os olhos vão procurar... onde foi que eu me perdi... Ir numa viagem que só traz barro, pedra, pó, e nunca mais... *(Olha em torno)* Mas o lugar é aqui. É aqui! E virá, que eu vi!

(Canta, melancólica)

Nosso amor, que eu não esqueço / e que teve seu começo / numa festa de São João, / morre hoje sem foguete, / sem retrato, sem bilhete / sem luar, sem violão. / Perto de voce me calo, / tudo penso, nada falo, / tenho medo de chorar. / Nunca mais quero seu beijo / mas meu último desejo / voce não pode negar. / Se alguma pessoa amiga / pedir que você lhe diga / se você me quer ou não, / diga que você me adora, / que você lamenta e chora / a nossa separação... Às pessoas que eu detesto, / diga sempre que eu não presto, / que o meu lar é um botequim, / que eu arruinei sua vida, / que eu não mereço a comida que você / pagou pra mim.

ARLINDO ORLANDO *(para ela, galante)*

Olha que a vida, tão linda, se perde em tristezas assim...

LINDONÉIA *(Convidando-o a entrar na sua nostalgia)*

Se lembra das fogueiras? Se lembra dos balões? Se lembra dos luars dos sertões?

ARLINDO ORLANDO

A roupa no varal... Feriado Nacional... e as estrelas salpicadas nas canções...

VINÍCIUS*(que permanece imerso no seu sonho, à parte, cantarolando)*

Hoje eu quero paz de criança dormindo quero abandono de flores se abrindo para enfeitar a noite do meu bem... Quero a alegria de um barco voltando (*segue baixinho*) quero ternura de mãos se encontrando para enfeitar a noite do meu bem...

LINDONÉIA

(*Sobre canto baixinho de Vinícius*)

Se lembra quando toda modinha falava de amor? Eu era tão criança... e ainda sou. Querendo acreditar que o dia vai raiar...

ARLINDO ORLANDO E LINDONÉIA

(*rindo*)

...só porque uma cantiga anunciou...

LINDONÉIA

Ah! O futuro não é mais o que era antigamente...

ARLINDO ORLANDO

Tempo, tempo...

LINDONÉIA (*cantarolando*)

Tempo, tempo, tempo, tempo!... [...]. (MENDES, C., 1999, p. 7-11, grifo da autora)

A montagem original do texto *Lábaro estrelado*, da premiada dramaturga e teórica Cleise Mendes, estreou em 1999, na Sala do Coro do Teatro Castro Alves (TCA), em Salvador, e seguiu em cartaz no ano 2000. A peça foi dirigida pelo encenador paulista José Possi Neto, com o qual Mendes já realizou outras parcerias, como a *Casa de Eros* (1996) – espetáculo musical em homenagem aos 45 anos da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (UFBA) – também escrito por Mendes.

O texto *Lábaro estrelado* foi construído para a montagem oficial do Núcleo de Teatro do Teatro Castro Alves (TCA) no ano de

1999, às vésperas da virada para o terceiro milênio. Também podemos refletir sobre a intriga de *Lábaro* a partir de sua situação dramática central: brasileiros, de cantos diversos do país, se reúnem em algum lugar do Planalto Central, às vésperas do novo milênio, motivados por um chamado, pressentido por todos. As personagens, em busca de um sinal, de uma revelação, de alguma possibilidade que não é nomeável, vão chegando a esse local (simbólico, razoavelmente desreferencializado) onde esperam o momento da chegada desse “algo”. O verso “Virá, que eu vi”, da canção “Um índio”, de Caetano Veloso, a qual encerra a peça, é repetido por todas as personagens como um refrão que afirma o pressentimento dessa “chegada” – à qual ninguém nomeia. O tratamento do tempo na peça, embora pareça linear e dramático, pois a peça é uma sequência de “presentes” (e não há narrativas indicando deslocamentos temporais), apesar disso, não é cronologizado. Não sabemos que dia é aquele, nem há quanto tempo as personagens estão ali, se os números musicais constituem passagens de tempo, ou não, essas questões ficam em aberto, devido ao caráter simbólico da situação dramática que os reúne, assim como da linguagem e da atmosfera líricas, as quais instauram um efeito de suspensão do tempo – efeito lírico por excelência. Esse efeito de suspensão temporal relativiza, torna subjetivas e/ou alegóricas, todas as ações, réplicas e acontecimentos da peça. Ainda assim, *Lábaro* apresenta personagens definidas, numa situação dramática clara, de cujo desenvolvimento é possível constituir, inclusive, um pequeno enredo. A própria autora, numa espécie de paratexto (texto descritivo que acompanha a peça), explica e resume esse enredo. No entanto, reconstituir essa sequência é também evidenciar nossa compreensão. Façamos, então, um breve comentário sobre a fábula de *Lábaro*, não apenas para esclarecer informações narrativas, mas para evidenciar a estrutura da intriga da peça, suas principais estratégias de costura.

Lábaro estrelado: uma rapsódia brasileira

A peça é dividida em três atos: no primeiro, os personagens vão chegando progressivamente, estabelecendo contatos iniciais e, através desses, apresentando suas características e motivações mais explícitas. No segundo ato, desenvolvem-se pequenas tramas paralelas, microsituações que envolvem subgrupos de personagens em suas tentativas de convívio naquele “[...] acampamento meio virtual”. (MENDES, C., 1999, p. 2) No final do segundo ato, na cena 10, a personagem Lindonéia avista uma procissão. Os outros personagens começam a se aproximar e olhar na mesma direção que Lindonéia. O ato termina com a canção “Se eu quiser falar com Deus”, de Gilberto Gil, cantada pela personagem Maringá. A personagem entra em cena envolta numa grande colcha de retalhos colorida que ocupa todo o palco. A partir dessa imagem, começa o breve, terceiro e último ato da peça, no qual os pequenos conflitos e questões individuais vão cedendo lugar ao pressentimento compartilhado da “chegada”. Juntos, os personagens vão olhando para um lugar distante e suas falas parecem criar a imagem de um sonho coletivo, subjetivo, contraditório, polifônico, que é vislumbrado por todos. A ação segue uma sequência rapsódica, inclusive no sentido musical do termo. A dramaturgia constrói uma sequência de falas, comentários dos personagens sobre aquilo que avistam, que culmina num cantarolar do personagem Vinícius (que cantarola um trecho de “O amor é velho-menina”, de Tom Zé), provocando uma reação coletiva. Em coro, todos começam a cantar, e esse cantar se desdobra numa costura, agora, de trechos de diferentes canções – uma rapsódia musical. A sequência final do texto é totalmente musical e se conclui com a canção “Um índio”, de Caetano Veloso. Ao final da canção, uma última fala coletiva, coral, que rearfirma o refrão: “Virá!”.

O mais surpreendente, na construção da intriga de *Lábaro estrelado*, é como a estrutura da peça é majoritariamente dramática, mesmo com todo lirismo e polifonia. Os efeitos de polifonia,

particularmente, são decorrentes não apenas da contraposição das vozes dos diferentes personagens (as quais apresentam identidades, posições e motivações definidas que remetem aos tipos de brasileiros mais presentes nas ruas e no imaginário nacional), como também das vozes dos múltiplos sujeitos que compõem cada uma das réplicas enunciadas por elas, réplicas formadas a partir de versos de canções populares. Destaquemos ainda que os nomes dos personagens também procedem das canções, como suas réplicas. As letras das músicas foram costuradas dentro de diálogos dramáticos, contextualizados por microsituações dramáticas bem claras e precisas. Ainda assim, apesar de toda referencialidade das falas dos personagens, ao proferi-las, simultaneamente, ressoam as vozes de outros sujeitos, situações e lembranças – diretamente relacionadas às canções de onde provêm as frases enunciadas. Num efeito de polifonia que parece ecoar e multiplicar cada réplica, ligando-a a uma cadeia infinita de ressonância afetiva, *Lábaro estrelado* abre sua recepção a uma experiência estética impressionante.

MARINGÁ (aproximando-se de Vinícius)

Ainda está sozinho, apaixonado?

VINÍCIUS (com riso triste)

Como um objeto não identificado... Meu coração tem mania de amor, e amor não é fácil de achar.

MARINGÁ

Você ainda sonha com a 'estátua majestosa do amor, por Deus esculpura'?

VINÍCIUS

Já não tenho dedos pra contar de quantos barrancos despenquei, quantas pedras me atiraram, ou quantas atirei... E lá vou eu de novo como um tolo... Novos dias tristes, noites claras, versos, cartas... Já conheço os passos dessa estrada.

MARINGÁ

Mesmo assim, não custa inventar uma nova canção...
Afinal, a dor é tão velha... que pode morrer.

VINÍCIUS

O melhor o tempo esconde, longe, muito longe, mas bem dentro, aqui...

(Cantando)

Meu coração não se cansa de ter esperança de um dia ter tudo que quer. Meu coração de criança não é só a lembrança de um vulto feliz de mulher, que passou por meus sonhos sem dizer adeus e pôs nos sonhos meus um chorar mas sem fim... Meu coração vagabundo quer guardar o mundo em mim... [...]. (MENDES, C., 1999, p. 69-70)

A situação dramática central da peça costura uma malha de tipos humanos de identidades diversas, e representa uma espécie de rizoma étnico e cultural brasileiro, simbolicamente traduzido na colcha de retalhos da personagem Maringá, imagem que abre o ato final. O discurso, a prosódia desses personagens em convívio, por sua vez, através das letras das canções populares que a constituem, metonimicamente, também indica o imenso rizoma que nos constitui e sua virtual multiplicidade linguística e poética. O pesquisador Alex Pitta (2014) também vê uma ligação entre a forma dramática de *Lábaro* e o conceito de rizoma (DELEUZE; GUATTARI, 1995), e reflete sobre o assunto em sua dissertação de mestrado, *A multidão (en)cantada: versos, vozes e versões de Brasil em Lábaro estrelado*. Pitta (2014), entre outros pontos, discorre sobre a relação da peça com a construção de uma ideia múltipla e dinâmica de identidade nacional, assim como as ligações entre os procedimentos ficcionais do texto e as perspectivas dos movimentos antropofágico e tropicalista. Citamos, a seguir, um trecho do estudo de Pitta, no qual o autor destaca esse processo de polissemia (ou semiose ilimitada), desencadeado pela construção

dramático-lírica do texto, em particular dos discursos dos personagens, os quais, embora referencializados dramaticamente, ressoam indefinidamente na recepção.

Consequentemente, os personagens de *Lábaro Estrelado*, estrelas desse planalto-nação, cantam e declamam esses trechos, que os corporificam e os embaralham; eles se alimentam dos versos, reutilizando-os em discurso, abalando os próprios estereótipos que serviriam de ponto de partida para suas tipificações. Vale ressaltar que o processo de construção das personagens e do corpus estudado aproxima-se do modo de construção do Manifesto Antropófago, a partir de ‘frases curtas e rápidas, fragmentárias e multidirecionais’. [...] Nessa aproximação, dadas as particularidades de cada texto, relacionamos essas frases curtas aos versos, trechos ou canções inteiras incorporadas pelas personagens, tendo cada um deles o poder de disseminação de sentidos, já que, com a colagem, tais partes ganham relativa independência no texto dramático, gerada pelo seu status de citação. Com isso, a multidirecionalidade das significações torna-se ainda mais evidente, assumida pelo processo de apropriação das letras. (PITTA, 2014, p. 29)

Como afirmamos, a partir de 265 letras de canções brasileiras populares, Mendes constrói um texto que contém uma situação dramática central, a partir da qual articulam-se microsituações paralelas, que explicitam questões, perspectivas e vozes de diferentes sujeitos cujas figuras aludem a identidades presentes no imaginário coletivo nacional. As falas dos personagens de *Lábaro*, embora compostas por versos de canções populares, são enunciadas em modo dramático, mesmo em seus momentos mais líricos. Esse regime dramático de enunciação alterna-se com as canções, cantadas pelos personagens tanto em números musicais como no meio de suas réplicas em modo dramático (nesses momentos, as rubricas indicam como ação “cantarolar”). As canções tornam

qualquer referencialidade subjetiva, pois, ainda que se refiram a alguma situação particular (seja da intriga da peça, ou da letra da respectiva canção), a subjetividade dos versos e o regime lírico da enunciação suspendem o tempo e o espaço da ação dramática, relativizando-a permanentemente.

A situação dramática da espera que reúne o grupo, do ponto de vista “objetivo”, permanece aberta. Ao fim do texto, a esperança, ou confiança dos personagens, no entanto, parece realimentada pelo encontro, que trouxe movimentos internos de repulsa, atração e conflitos entre subgrupos de personagens. Os aspectos épicos, citados por Bornheim (1992), são evidentes. A relativização da ação, por exemplo, está presente no caráter simbólico da situação dramática, que remete à virada do milênio, aproveitando a oportunidade para refletir sobre o mito de origem da nacionalidade brasileira. A diversidade dos personagens, de seus discursos e ideologias, e esse desejo subjetivo que os reúne num mesmo local, remete ao mito da formação nacional, mas esse passado mitológico, pulverizado em muitos personagens e discursos na peça, serve para projetar possibilidades de mudanças, reconhecimentos, aberturas para outras identidades nacionais, ou para uma identidade nacional em permanente transformação. Os outros quatro aspectos (ruptura de ação, distanciamento de ação, recurso ao público e continuação da ação) são perceptíveis nas alternâncias de regime enunciativo (falas e canções); no surgimento, quase episódico, das microsituações, que se sucedem, especialmente, no segundo ato, sem alterar a situação dramática central, de espera; no caráter polissêmico das réplicas dos personagens, as quais desafiam a recepção, pois requerem, simultaneamente, uma interpretação multireferencial de todos os enunciados; além da abertura, indicada no final da peça, que anuncia uma “vinda”, mas não a mostra. Lábaro estrelado se interroga sobre o futuro e reafirma sua esperança nele.

O termo “rapsódia” é mais do que apropriado para essa obra surpreendente. O que impressiona em sua construção não é ape-

nas o trabalho hercúleo de reunir tantas letras de música numa mesma criação ficcional, mas como o texto consegue articular as letras, e toda polifonia (e lirismo) virtual desse corpo de canções numa estrutura majoritariamente dramática – e acanônica.

As coisas boas da vida: uma rapsódia?

Assim como Cleise Mendes e seu *Lábaro estrelado*, em 1999, também a dramaturga Aninha Franco teve encenada uma peça que abordava a virada do milênio: *As coisas boas da vida*. O espetáculo estreou em Salvador no Theatro XVIII, no Pelourinho, e o texto teve uma segunda montagem em 2008, com outro elenco e direção, embora no mesmo teatro. Se, apesar de alguns traços líricos, optamos por classificar *Esse Glauber* como uma montagem/colagem, isso se deve a seu engajamento explicitamente político, a seu caráter eminente de denúncia e crítica social. Já o texto *As coisas boas da vida*, optamos por abordá-lo como rapsódia, uma vez que, apesar de se tratar de uma montagem de partes relativamente autônomas, que incluem cenas, comentários, poesias e canções (característica recorrente na dramaturgia de Franco), tem uma construção menos programática politicamente (embora haja piadas e críticas de cunho político-social), e trechos de evidente lirismo que se destacam:

Assanhem formigueiros, esquentem ferros em brasa, agitem maracás, encomendem ao pajé muita chuva e peçam trovões a Tupã. Estou apaixonada.

Deus, se o Sr. é cristão, vede que meu amor é uma gracinha que não faz mal a ninguém e obedece a todos os vossos preceitos por instinto. Se o Sr. é oriental, crede que meu amor é macrobiótico, medita e aceita as pessoas como elas são, ainda que elas sejam neuróticas como eu. Se o Sr. é pagão, vede que meu amor é belo e ama a dança e o vinho e crê na carne. Mas se o Sr. não existe, encontre um jeiti-

nho de existir enquanto existir o meu amor, e cuida para que nada de mal lhe aconteça. (FRANCO, 1998, p. 7)

A peça de Franco, que também possui aspectos épicos de *metadrama*, apresenta três personagens que teriam optado por passar a virada do milênio dentro de um *bunker* (instalação blindada). Motivados pelas profecias que anunciavam o fim do mundo naquele momento, os personagens, subentende-se, através da “brincadeira do teatro”, aguardam a chegada do apocalipse e a possibilidade de sobreviverem a ele. Vejamos o trecho inicial da peça:

Uma criança com cara e jeito de intelectual lê o texto no jornal, duas outras crianças brincam de amarelinha perto dele, e, de vez em quando, repetem palavras do texto.

Os calendários marcam 31 de dezembro de 1999, e o mundo está em polvorosa. Há dias, aparecem sinais nos céus misturados a outdoors de laser e bolas de propagandas. O ar cheira a enxofre. Milhares e milhares de profetas de todas as religiões e de todas as seitas disputam aos tapas que deus vai por fim à espécie humana. Cinco dos dez mais conceituados astrólogos do mundo garantem que virá o fogo, porque já houve o dilúvio. Os outros cinco, entretanto, garantem que virá a água porque o fogo purifica e a raça humana não merece esta chance. Todas as televisões têm suas câmeras voltadas para o ar à espera da besta do apocalipse, que pode aparecer a qualquer momento em edição extraordinária com seus selos e seus cavalos coloridos. Confirmou-se a chegada do Juízo Final e não há para onde fugir.

(As crianças fogem e surgem os atores de dentro das caixas de alumínio.)

RITA ASSEMANY Boa noite, querido público. Nós somos Ricardo Castro,

RICARDO CASTRO Nadja Turenko,

NADJA TURENKO E Rita Assemány.

RITA ASSEMANY E o dia 31 de dezembro de 1999 pode perfeitamente ser hoje por causa de uma tal de física quântica, ou por razões aristotélicas que não interessam a vocês,

RICARDO CASTRO Nem a nós.

NADJA TURENKO E nós também podemos ser outros sem corrermos o risco de falsa identidade...

RICARDO CASTRO É, sem pagar esse mico.

NADJA TURENKO Desta maneira, nós todos,

RICARDO vocês também,

RITA ASSEMANY somos outros, e estamos no mesmo barco, no dia 31 de dezembro de 1999.

NADJA TURENKO Vocês acham que estão no Theatro XVIII, mas estão num bunker construído às pressas pela Norberto Odebrecht, com financiamento da Caixa Econômica Federal...

RITA ASSEMANY Pera aí, tem alguma coisa errada. Se há uma possibilidade real de todo mundo morrer hoje, como é que a Caixa tá financiando bunker pra defunto?

RICARDO CASTRO É a cara da Caixa. Financiamentos mortais...

RITA ASSEMANY Bem, cá estamos nós no bunker, com vocês, diante do Juízo Final, e eu não me chamo Rita, me chamo Estela e estou tranquila. Afinal de contas, a morte é insubornável e incorruptível, e não adianta nada eu me estressar.

NADJA TURENKO É, eu também não me chamo Nadja, me chamo Ana Cristina, mas de uma forma ou de outra não estou nem um pouco tranquila.

RICARDO CASTRO E eu, por uma coincidência dramaturgica me chamo exatamente Ricardo, tenho 27 anos, sou

ator, vou ter um ataque de raiva daqui a pouco, e as duas vão me lexotar!

RITA ASSEMANY Muita criatividade...

RICARDO CASTRO Deixe de bobagem que a culpa não é minha, e sem culpa...

NADJA / RITA é sempre melhor!

RICARDO Agora, abram as novas identidades que vocês receberam na entrada e se transformem em personagens...

RITA ASSEMANY Segundo Gretchen ser personagem é muito bom porque não dói. O diretor diz: se apaixone, e você se apaixona; mate seus filhos, e você mata; morra, e você morre. Mas tudo acaba em, no máximo, duas horas e, quase sem dor.

NADJA TURENKO Daí que é muito mais confortável ser personagem do que pessoa, e se vocês não gostaram do personagem que receberam, não se preocupem. Em pouco mais de uma hora, ele se auto destruirá neste bunker, que tem o nome de Bunker da Felicidade.

RICARDO CASTRO Agora que todos somos personagens, vamos sentir o peso do Juízo Final, porque a situação é a seguinte: estamos nos preparando há meses para este momento e só há 14.000 vagas em todo mundo...

NADJA TURENKO Vendemos tudo o que possuíamos, e que não era pouco, para adquirirmos o direito remoto de nos salvarmos

RICARDO CASTRO Sem garantias ou seguros...

NADJA TURENKO dentro deste bunker protegido do enxofre, da besta e dos cavalos coloridos.

RITA ASSEMANY Existe uma tese – sou completamente viciada em teses – de que João tomou um ácido lisérgico preparado com mel e gafanhotos para escrever o Apocalipse...

RICARDO CASTRO Agora não, coração.

RITA ASSEMANY (*Para Ricardo Castro*) Certo! (*Para o público*)
 Fechando: este bunker só não é protegido contra a indizível tristeza de morrermos jovens, belos e inteligentes sem termos usado e abusado das coisas boas da vida, porque o Juízo Final é radical e não está nem aí para os justos ou os injustos. Aliás, o Juízo Final é só o Juízo Final.

(*Os três cantam E o mundo não se acabou*) [...]. (FRANCO, 1998, p. 1-2, grifo da autora)

É também curioso perceber que, em ambas as peças, a situação central é uma espera cuja conclusão não é apresentada. Em *Lábaro estrelado*, os personagens esperam por algo que não é nomeável, mas que, pressentem eles, deve ser algo positivo. Em *As coisas boas da vida*, os personagens esperam pelo Juízo Final, pelo apocalipse, ou seja, por um fim terrível, embora movidas, assim como em *Lábaro*, pelo otimismo da esperança. Vejamos a cena final de *As coisas boas da vida*:

(*Ruídos de sirene, explosões etc. Os três se desesperam e começam a falar de coisas imediatas que não fizeram como telefonar para o amor, comer um prato assim ou assado, beber um vinho que ficou na geladeira... Tudo pra Besta*)

ANA CRISTINA Será que nós ainda temos tempo?

RICARDO Tempo eu não sei, mas temos Esperança, uma das melhores coisas da vida.

ESTELA Esperança foi nossa parteira.

ANA CRISTINA dos três,

RICARDO depois, tornou-se nossa governanta,

ESTELA e nos levou à escola até a Universidade.

ANA CRISTINA Esperança quase foi minha madrinha de casamento,

RICARDO esteve presente em todas as farras que eu fiz até hoje,

ESTELA quando eu fui pra Sorbonne fazer pós graduação em sociologia ecológica, ela também foi.

ANA CRISTINA Mas Esperança tem alguns problemas:

RICARDO é muda, surda,

ESTELA não tem olfato e é profundamente ingênua.

ANA CRISTINA No trajeto de casa ao bunker,

RICARDO Esperança mora na Rua do Coração, número 0,

ANA CRISTINA ela é atropelada todos os dias, e quando chega ao bunker rola escada abaixo porque não sabe subir escada sem corrimão...

ESTELA mas apesar de machucada, Esperança toca, e através da música nós podemos sentir, cheirar e ouvir sua alma machucada,

RICARDO Ah que ela sempre se machuca

ANA CRISTINA e nos machuca...

RICARDO mas graças a Deus, Esperança não morre...

ESTELA Não, não morre. Esperança será sempre a última a morrer!

(Começa o ruído das bombas. As máscaras antigases caem do teto. Cena final sem texto. Música de Elvis Presley). (FRANCO, 1998, p. 12-13, grifo da autora)

Se comparada a estrutura de *As coisas boas da vida* à de *Lábaro estrelado*, é possível perceber como *Lábaro estrelado* trata do tema (e de diversos assuntos correlacionados) a partir de uma situação dramática central que, embora não se transforme nem se resolva, articula uma série de cenas e microconflitos numa dinâmica de relativa causalidade, verossimilhança e progressão linear, ou seja, dentro de alguns princípios dramáticos canônicos, enquanto que o texto de Franco se estrutura por montagem/colagem de partes relativamente mais autônomas. Curiosamente,

embora a intriga e também os personagens e diálogos de *Lábaro* sejam apresentados em modo majoritariamente dramático, no sentido mais tradicional, ainda assim, o discurso dos personagens tem uma intertextualidade e um lirismo os quais provocam um forte efeito de polifonia e de polissemia. Em outras palavras, a indicação de uma multiplicidade de sentidos e vozes, a ser explorada pela recepção, é estruturada em *Lábaro* principalmente a partir da construção do diálogo dramático. É claro que os diferentes personagens (tipos que representam a diversidade étnica e cultural do Brasil), assim como as diversas microsituações, desenvolvidas entre eles, também colaboram para o efeito de multiplicidade da dramaturgia, entretanto, é na forma como é construído o discurso dos personagens (composto a partir das letras das canções nacionais) que essa multiplicidade mais se evidencia. Já em *As coisas boas da vida*, a construção dos discursos dos personagens é mais prosaica, esses são compostos de discussões, narrações, comentários, piadas de tom cotidiano que alternam-se com trechos líricos, em síntese, a multiplicidade indicada pelo texto está mais presente no gesto de montagem/colagem que reúne personagens, assuntos, situações, discursos e regimes de enunciação diferentes. Ou seja, embora ambas as peças apresentem uma situação dramática central, a partir da qual se articula uma multiplicidade de elementos, *Lábaro* constrói sua polifonia e polissemia, especialmente, por meio do diálogo dramático, enquanto que *As coisas boas da vida* explicita a multiplicidade de sua intriga, principalmente, por seu gesto de montagem/colagem, que inclui muitos trechos líricos, justificando assim sua aproximação com a rapsódia.

// Metadrama

O PAI (*vindo à frente, seguido pelos outros, até uma das duas escadinhas*) – Estamos aqui à procura de um autor.

O DIRETOR (*entre aturdido e irado*) – De um autor?

Que autor?

O PAI – De qualquer um, senhor.

O DIRETOR – Mas aqui não há nenhum autor, pois não estamos ensaiando nenhuma peça nova.

A ENTEADA (*com alegre vivacidade, subindo a escadinha correndo*) – Tanto melhor, tanto melhor então, senhor! Poderemos ser nós a sua nova peça.

QUALQUER DOS ATORES (*entre os comentários vivos e as risadas dos outros*) – Oh, vejam só!

O PAI (*seguindo A Enteada no palco*) – Sim, mas se não há nenhum autor aí! (*Ao Diretor*) A menos que o senhor queira sê-lo...

A Mãe, trazendo a Menina pela mão, e o Rapazinho, subirão os primeiros degraus da escadinha e ficarão ali, à espera. O Filho permanecerá embaixo, esquivo.

O DIRETOR – Os senhores querem brincar?

O PAI – Não, mas o que o senhor está dizendo! Ao contrário, lhe trazemos um drama doloroso!

A ENTEADA – E poderemos ser a sua sorte!

O DIRETOR – Façam-me o favor de ir embora, que não temos tempo a perder com gente louca!

O PAI (*ferido e melífluo*) – Oh, senhor, o senhor bem sabe que a vida está repleta de infinitos absurdos, os quais, descaradamente, nem sequer precisam ser verossímeis, porque são verdadeiros.

O DIRETOR – Mas que diabo está dizendo?

O PAI – Digo que realmente, que é possível julgar-se realmente uma loucura, sim, senhor, esforçar-se por fazer o contrário; isto é, criar loucuras verossímeis, para que pareçam verdadeiras. Mas me permita fazê-lo observar que, se loucura for, ainda assim, é a única razão do ofício dos senhores. (PIRANDELLO, 2009, p. 189-190)

Antes de Brecht, e das formulações sobre teatro e dramaturgias épicas, tal como os conhecemos hoje, *Seis personagens à*

procura de um autor (2009), peça escrita em 1921 pelo dramaturgo italiano Luigi Pirandello (1867-1936), apresentou uma estratégia que permite comentar, discutir, relativizar uma ação dramática – *distanciá-la: o metadrama* (termo utilizado pelo grupo francês e objeto de verbete no *Léxico*). O procedimento não foi criado por Pirandello, mas reconhecemos que o autor deu-lhe evidência e o radicalizou em suas obras, especialmente as que colocam o teatro como assunto explícito (*Seis Personagens..., Cada um a seu modo* e *Esta noite se improvisa*). Ao jogo metadramático, autorreflexivo, de agir e narrar, fazer e discutir, Pirandello deu uma dimensão filosófica. A premissa mais evidente, entre outras possíveis de serem inferidas de suas obras metadramáticas, é algo como: “o mundo é um teatro, portanto, discutir o teatro é discutir o mundo”.

Em 1968, o crítico norte-americano Lionel Abel (1968) teve publicada em português uma coletânea de ensaios, intitulada *Metateatro: uma visão nova da forma dramática*. No segundo capítulo do livro, Abel faz uma espécie de genealogia do “gênero metateatro”, da qual podemos tirar algumas observações muito úteis para a teorização sobre o *metadrama* e sua incidência nas dramaturgias contemporâneas. Antes, destaquemos como termo “metateatro” (em alguns momentos do livro, Abel usa também o termo “metapeça”) já confunde as ideias de texto e espetáculo. O termo “metadrama” se refere ao texto dramático e é esse o principal objeto de Abel, embora o faça tendo em consideração seus devires cênicos. O termo “metateatro”, adotado em 1968 (data da publicação em português) por Abel, parece indicar uma concepção de teatro de tendência textocentrista. Independente dessa eventual concepção do autor, que confunde os dois objetos, observemos que ele identifica na obra de Shakespeare, em Hamlet especificamente, uma espécie de origem do personagem autorreflexivo e o início do que ele denomina de metateatro. Para Abel (1968), Shakespeare não teria conseguido escrever uma tragédia com o enredo de Hamlet e, genialmente, teria transformado a incapacidade de ação trágica do herói

em uma nova forma dramática. Herói autorreflexivo, Hamlet é definido por Abel (1968, p. 84-85) como um “personagem-dramaturgo”:

Sem dúvida, Hamlet é uma expressão objetiva da incapacidade de Shakespeare de fazer uma tragédia da sua peça. Porém Shakespeare fez de sua peça outra coisa, alguma coisa de tão extraordinário quanto uma tragédia. Deve ser notado que Eliot ignora a originalidade do personagem e também da peça, na qual, pela primeira vez na história do drama, o problema do protagonista é ter êle a conscientização de um dramaturgo. Hamlet não é um adolescente; é a primeira figura de um palco com uma aguda consciência do que significa ser pôsto num palco. [...] Por certo, Hamlet é um dos primeiros personagens a se libertarem dos arranjos de seu autor. Cêrca de trezentos anos mais tarde, seis personagens visitariam um autor, que não os havia inventado e, segundo o próprio testemunho dêste, pediram-lhe para ser seu autor.

O livro de Abel, como podemos perceber no final da citação acima, também considera a obra de Pirandello como marco na dramaturgia metadramática. No entanto, destaca como nos dramas de Shakespeare e também do dramaturgo espanhol Calderón de La Barca (1600-1681) já se pode identificar a percepção do mundo como teatro (em última análise, o mundo como construção, devir), através de intrigas ambíguas, personagens autorreferentes, identidades instáveis, que substituem a representação do mundo inexorável da tragédia pelo mundo autorreflexivo do metadrama. Abel destaca como as “personagens-dramaturgas” passam a impor suas invenções à realidade. Depois de analisar *A vida é sonho* (2008), o crítico explicita sua tese:

O que aconteceu nessa peça? Uma tragédia foi prevista, porém não aconteceu. E, se não aconteceu, foi por causa

da intervenção dramática de Basílio, que substituiu a peça escrita pelo destino de outra, de sua própria invenção. A tragédia fracassa; a peça de Basílio é bem sucedida. O Metateatro tomou o lugar da tragédia. (ABEL, 1968, p. 101)

Do livro de Abel, podemos inferir a seguinte tese: o metateatro consistiria numa nova forma dramática, cujos desdobramentos contemporâneos corresponderiam, em importância, ao que a tragédia representou em determinados contextos e épocas. Num mundo cada vez mais autoconsciente e complexificado, o metadrama consistiria numa abordagem *moderna* da “realidade”. Abel também relaciona o metadrama à comédia, embora reconhecendo que muitos metadramas “[...] são capazes de fazer o que a comédia nunca poderá fazer, isto é, a de conduzir a um grave silêncio – uma tristeza especulativa – em seu final”. (ABEL, 1968, p. 86-87) Há controvérsias sobre a suposta incapacidade da comédia de produzir “uma tristeza especulativa”, mas concentremo-nos no fato de que a emergência do cômico e/ou do humor, nas formas comentadas por Abel, é significativa e evidente ainda hoje. O crítico compreende como metateatro a autorreflexividade do drama, não apenas o artifício de uma peça dentro de outra peça. O texto de Calderón, *A vida é sonho*, por exemplo, não tem exatamente uma peça dentro da peça, mas algo análogo: uma “atuação falsa”, criada e apresentada como jogo de sonho para o personagem Segismundo, por seu pai Basílio, o qual, temeroso de ser assassinado pelo filho, utiliza essa estratégia dramática para tentar se aproximar.

SEGISMUNDO (*Só*) – [...]

Eu sonho que estou aqui
de correntes carregado
e sonhei que em outro estado
mais lisonjeiro me vi.
Que é a vida? Um frenesi.

Que é a vida? Uma ilusão,
 uma sombra, uma ficção;
 o maior bem é tristonho,
 porque toda a vida é sonho
 e os sonhos, sonhos são. (LA BARCA, 2008 p. 72-73, grifo
 do autor)

O sonho também é associado diretamente por Abel ao meta-teatro: “Defini o metateatro como repousando sôbre dois postulados básicos: 1) o mundo é um palco, e 2) a vida é um sonho”. (ABEL, 1968, p. 141) Antes mesmo de nos referirmos à definição apresentada pelo *Léxico*, que consideramos mais atual, julgamos importante levantar a tese de Abel por sua especificidade de colocar o metadrama (em seus termos, “metateatro”) como uma forma nova e central no desenvolvimento do drama. Se consideramos aqui os recursos metadramáticos como procedimentos de cunho épico – porque distanciam, comentam, narram, estabelecem a contraposição de, pelo menos, duas dimensões discursivas em uma obra dramática –, Abel, pelo contrário, parece compreender o épico, ao menos no sentido brechtiano, como uma das possibilidades do metateatro:

Ora, o tipo de peça que Brecht escreveu – trata-se do mesmo tipo de peça que Shaw e Pirandello criaram, e que agora está sendo escrita por Beckett e Genet – implica a noção de que a vida é um sonho, e de que o espectador formará tal noção ou sentirá seu sugestionamento como resultado do efeito da peça. Talvez Brecht não quisesse que isso acontecesse, e creio que será correto dizer que ele não o queria por causa de suas convicções políticas. Donde sua idéia de interferir na reação do espectador, interrompendo-a ou restringindo-a. [...] Por certo a idéia de Brecht de chamar o espectador para fora de seu envolvimento seria contraditória se ele estivesse querendo escrever tragédia ou realismo; mas não é contraditória, já

que o que êle realmente escreveu foi metateatro. (ABEL, 1968, p. 142)

A tese de Abel é, no mínimo, provocadora, e sugere uma discussão ampla. Para Sarrazac (2012), diferentemente, o meta-drama (é o termo que usa Sarrazac) corresponderia a um tipo de dramaturgia épica, ou marcada por emersões épicas. Abordaremos a posição de Sarrazac sobre essa questão logo a seguir. Antes, destaquemos ainda mais um ponto interessante da tese de Abel: a associação da forma metadramática ao jogo de sonho (“o mundo é um palco, a vida é um sonho”), que remete a associação entre metadrama e monodrama, brevemente comentada no início do capítulo anterior, a partir de *Uma noite na Lua*, do dramaturgo João Falcão. Se a peça de Falcão é um evidente metadrama, simultaneamente, tem também um aspecto de monodrama por expor os pensamentos do personagem-dramaturgo, sua “subjetividade”. Mas não se trata de um *jogo de sonho* diretamente. Em outra peça do autor, de 2008, essa associação entre metadrama, monodrama e jogo de sonho é mais explícita: *Clandestinos*.

Clandestinos, a peça

A peça *Clandestinos*, que virou série do canal de TV Globo em 2010, apresenta um dramaturgo em diálogo com seus personagens, que surgem sucessivamente. A característica comum dos personagens é o fato de serem artistas, de diferentes linguagens, que teriam saído de outros estados brasileiros, ou cidades do interior, para tentar a vida na cidade do Rio de Janeiro, a cidade maravilhosa, realizadora de tantos sonhos.

FÁBIO

Você é teatral demais pra minha peça.

PEDRO

Sua peça é de teatro?

FÁBIO

Um certo tipo.

De Teatro.

PEDRO

Que certo tipo?

FÁBIO

Não faço a menor idéia.

PEDRO

O que é que o senhor procura?

FABIO

Um personagem.

Mas não é você.

PEDRO

Então porque é que o senhor pensou em mim?

FÁBIO

Não sei

Foi a primeira idéia que eu tive.

Pra uma peça que eu estou fazendo.

É sobre esse bando de moço e de moça.

Que sonha nessa cidade.

O sonho de ser artista.

Pensei que ficava bonito.

Pedro toca a rabeca.

Um errante sonhador.

Tocando rabeca.

Cantando um repente.

Na cidade dos sonhos.

Mas agora, pensando melhor,

Acho melhor não.

Você é específico demais pra mim.

PEDRO

E o senhor pode especificar,
O que significa específico, pro senhor?

FÁBIO

No seu caso específico, significa que você é nordeste demais.

Raiz demais.

Cartão postal demais.

PEDRO

Pensei que ficava bonito.

FÁBIO

Bonito demais.

Eu quero algo mais contemporâneo.

PEDRO

Menos Típico.

FÁBIO

Isso.

PEDRO

Pois eu enganei o senhor.

Isso é só um típico que eu faço.

O meu nome mesmo, é João Vitor.

Nasci em Copacabana, cresci em Copacabana, moro em Copacabana.

Meu pai é alemão.

Dizem.

Minha mãe era mulata.

De Copacabana.

Comprei essa rabeça na feira.

Dos paraíba.

Esse repente, eu baixei na internet.

E inventei essa parada, que eu faço.

Em evento, em hotel.

Em teste. Na rua.

FÁBIO

Contemporâneo demais.

PEDRO

O senhor vai desenvolver a minha história?

FÁBIO

Não sei.

Eu ainda preciso pensar mais.

Por enquanto, esqueça que você existe.

Eu quero ficar só.

PEDRO

Só?

FÁBIO

Só.

Com os meus pensamentos. (FALCÃO, 2008, p. 3-6, grifo do autor)

A partir de uma situação metadramática, a peça articula, monta, uma sequência de cenas e números musicais com 13 diferentes personagens que procuram convencer o autor a escrever suas histórias. Se a situação de personagens à procura de um autor, presente na obra de Pirandello, não é uma ideia nova, o enquadramento da peça de Falcão vai além disso. Primeiro, porque a peça não debate a encenação possível de um drama (como em *Seis personagens...*), mas de vários. Cada personagem traz consigo não apenas uma história, mas um universo, um sotaque, um talento, uma particularidade – uma possibilidade de intriga. O dialogismo da obra fica explícito tanto na estrutura, que monta/cola diferentes cenas, de diferentes personagens, como também no discurso dos mesmos, que expressam raciocínios e sotaques (prosódias) diversas. A outra característica estrutural, que difere *Clandestinos* de *Seis personagens...*, estaria

no procedimento de jogo de sonho, utilizado por Falcão. Em determinado momento da peça, próximo ao final, os personagens Hugo e Pedro se reconhecem como sendo um o sonho do outro.

HUGO

O que é que você está fazendo aqui?

PEDRO

Isso aqui é um sonho.

HUGO

Sim, mas o que é que você está fazendo aqui, nesse sonho?

PEDRO

Esse sonho é meu.

HUGO

Seu?

Então o que é que eu estou fazendo aqui?

PEDRO

Você faz parte do meu sonho.

HUGO

O sonho é meu,

Você sou eu.

PEDRO

E eu sou você, sonhando que sou eu.

ADELAIDE

E eu?

PEDRO E HUGO

Sabe o que eu pensei agora?

Eu pensei que eu e você somos uma pessoa só.

Pensando as mesmas coisas.

ADELAIDE

E eu?

PEDRO E HUGO

Será que existe alguma vantagem nisso?
Além de poder cantar Andança sozinho?

(cantam)

ANITA

E eu?

Vou ficar aqui?
Sem fazer nada?
Me bronzeando?

Enquanto vocês ficam aí nesse lenga-lenga de que um é o
outro do outro, quando deveriam estar brigando por mim?
Chega, eu também quero ser outra. (TRILHA)

Cansei de ser a caipirinha.

Agora eu quero ser a esperta.

É a minha virada final.

Podem começar.

*Pedro e Hugo se enfrentam numa luta espelhada que termina
em morte dupla.*

Trilha sonora de final de sonho. (FALCÃO, 2008, p. 99-100,
grifo do autor)

É quando o dramaturgo, Fábio, acorda. Esse acontecimento sugere que tudo o que se passou até então era um sonho do personagem-dramaturgo. Mas eis que surge, mais uma vez, o personagem Eduardo (revelando a continuação do sonho, ou do jogo metadramático), que dialoga com o dramaturgo e, a partir desse diálogo, desencadeia a criação dos “finais” de todos os personagens surgidos na peça.

EDUARDO

Você sonhou comigo, não lembra?

FÁBIO

Não.

Eu nunca lembro dos meus sonhos.

Eu não sei quem você é.

EDUARDO

Fabio.

FÁBIO

O quê?

EDUARDO

Você não sabe quem eu sou, mas eu sei tudo sobre você.

Seu nome é Fabio, você tem vinte e seis anos, nasceu em São Pedro da Aldeia, e foi lá que inventou suas primeiras pecinhas.

Escrevia, dirigia, criava os cenários, os figurinos, iluminava, fazia o som e, aos dezoito anos de idade, já era o nome mais importante do Teatro local..

Foi então que se mudou para o Rio de Janeiro com o sonho de ver suas peças interpretadas por atores de verdade, assistidas por platéias de verdade, esculhambadas por críticos de verdade.

Passados alguns anos, a verdade é que Fabio é um fracasso no Rio.

FÁBIO

Eu não sou um fracasso.

Eu já encenei várias peças no Rio

EDUARDO

Na UniRio.

Depois que se formou, nunca mais.

FÁBIO

Ano passado eu montei uma peça.

EDUARDO

Infantil!
Ninguém viu!

FÁBIO

Mas agora eu estou escrevendo uma outra peça que é sobre...

EDUARDO

Sobre esses moços e moças que sonham nessa cidade esse sonho de ser artista.
E que você pretende transformar numa série de TV.

FÁBIO

De onde você tirou essa idéia?

EDUARDO

Eu moro aí na sua cabeça.
E saiba que não é nada agradável, morar aí na sua cabeça. Tão cheia de dúvida, agonia, medo, ilusão, água, luz, condomínio, aluguel e esse desejo incontrolável, que você tem de ser amado.
Você e essa sua cambada de personagem.
Pra quem você faz essa peça?
Ou qualquer peça. Pra quem você quer fazer sucesso?
A quem você deseja agradar?
Quem você deseja provocar?
Deixar morrendo de inveja?
Essa fome de aplauso, de onde vem?

FÁBIO

Não sei

EDUARDO

É doença?

FÁBIO

Talvez.

EDUARDO

Vinte e seis anos, Fabio.

Já não está na hora de pensar em largar essa vida?

Pausa.

FÁBIO

Eduardo.

EDUARDO

O quê?

FÁBIO

Carioca,

EDUARDO

Quem?

FÁBIO

20 anos,

EDUARDO

Eu?

FÁBIO

Preto,

EDUARDO

Eu.

FÁBIO

E chato.

EDUARDO

Não, eu não quero ser chato.

FÁBIO

Você é, chato.

É ator.

Ótimo ator.

O teatro é a sua grande paixão.

Começa no Tablado aos doze anos e, aos vinte, faz sua primeira peça profissional.

Imediatamente é convidado pra fazer um teste para o personagem principal de uma novela, concorrendo com mais de quatrocentos atores brancos.

E você ganha o papel.

E se transforma no primeiro ator negro a interpretar um mocinho que foi escrito originalmente para um ator branco.

É claro que você é chato.

EDUARDO

Obrigado.

MIRINDA

Inventou?

FÁBIO

O quê?

MIRINDA

A minha velha. (FALCÃO, 2008, p. 101-104)

E, assim, vão surgindo novamente cada um dos personagens da peça, e o autor, Fábio, vai lhes dando um destino, um final. Provocado pelo personagem Eduardo, o qual sugere que seria hora de desistir, Fábio, o personagem-dramaturgo, reage com a criação, reage artisticamente. É interessante notar a dinâmica da peça, que reúne aspectos das três categorias épicas identificadas por esta pesquisa. O texto tem um caráter de montagem/colagem, explícito na relativa autonomia das cenas e também em certa dimensão social, que revela a dificuldade de sobrevivência dos artistas, o caráter romântico da profissão. A iminência de desistência, de fracasso, as dificuldades enunciadas pelos personagens e, ao final, as dificuldades do próprio dramaturgo,

enunciadas por seu personagem Eduardo, parecem apontar para um esquema de contradição constante entre realidade e desejo. A angústia, decorrente da contraposição entre realidade e desejo, entre necessidade e sonho, não é exclusiva dos artistas. Porém, se é possível inferir a relação da estrutura da peça com o social, sem dúvida, ela se dá num nível sutil, de sugestão. Sobre este ponto, é curioso observar que os personagens de *Clandestinos* não são tipos abstratos, símbolos, metáforas, eles possuem individualidade, caracterização, história e objetivos, e demandam materialização. Além disso, o tratamento dos personagens e cenas tem uma dinâmica metonímica, pois suas partes (os personagens, as cenas etc.) indicariam histórias, tramas, possibilidades de enredo e desdobramentos dramáticos para além do que é mostrado na peça – as partes indicariam outros “todos”. Esta também seria uma indicação da abertura da peça de Falcão que, mais do que apresentar um “final feliz” para cada personagem, realiza propriamente uma projeção de futuro, enuncia uma possibilidade de destino para cada personagem, e não um final fechado e definitivo. O que é central, porém, é que essas projeções são feitas como reação à possibilidade de desistir, enunciada pelo personagem Eduardo. A criação do dramaturgo se mostra como resistência do sonho diante de uma realidade concreta, ou da iminência do fracasso. A sutileza do gesto social da peça, acrescida da dinâmica de diferentes modos de enunciação (dramática, narrativa e lírica), presentes em diálogos, pequenas narrações, réplicas de tom eminentemente poético e letras de canções, cantadas pelos personagens, assim como o recurso ao monodrama, em sua versão jogo de sonho, também demonstram uma pulsão rapsódica, de costura e descostura, que mistura modos poéticos, vozes e discursos diversos numa mesma construção, no caso, uma construção (meta)dramática, cuja intriga está repleta de emersões épicas e líricas. No verbete *Metadrama* do *Léxico*, referendo-se a *Seis personagens...*, de Pirandello, Sarrazac (2012, p. 106, grifo do autor) faz uma afirmação, adequada também a *Clandestinos*:

O conflito interindividual vivido pelos seis personagens não é representado em seu caráter primeiro, *primário*; para tornar-se representável na óptica pirandelliana – isto é, de certa maneira, impossível de representar –, o drama deve primeiro difratar-se através da consciência individual monodramática de cada um dos seus personagens.

Para o autor, a estrutura do metadrama seria definida pela cisão do microcosmo dramático em, pelo menos, duas dimensões ficcionais. De um lado, um grupo de personagens destinados a vivenciar um drama e, do outro, personagens que têm como função interpretar, testemunhar, informar, comentar, inventar esse drama. Para Sarrazac (2012, p. 107), o acontecimento interpessoal no presente, pressuposto pelo drama absoluto, não pode mais ser senão a constatação de que um drama “[...] aconteceu outrora, acaba de acontecer, acontecerá ou é mesmo suscetível de acontecer”. Sarrazac (2012) compreende o metadrama como uma das possibilidades de resposta à crise do drama, enunciada por Szondi (2011), o que justificaria nossa utilização do procedimento como uma categoria de tendência épica, sem seguir a sugestiva tese do crítico Abel (1968) (de que o “metateatro”, a partir de Shakespeare e Calderón, engendrara o que viria ser o teatro e dramaturgias épicas, como os abordamos aqui).

Para Sarrazac (2012, p. 107), o metadrama estaria presente em Ibsen, nas peças “[...] cuja ação consiste integralmente na emergência de um passado deletério ou de um passado fatal, que subitamente vem assustar e empurrar para a catástrofe um presente que parecia sossegado, até mesmo estagnado”. Também em obras do filósofo e dramaturgo existencialista Jean-Paul Sartre (1905-1980), Sarrazac menciona especialmente a peça *Entre quatro paredes* (2015), na qual Sartre apresenta o encontro inusitado de três personagens, depois de mortos. A peça de Sartre não se trataria de um metadrama, segundo Sarrazac, por apresentar uma peça dentro da peça, mas por discutir os três dramas anteriores daqueles personagens. A estratégia de

cisão do microcosmo, capaz de tornar qualquer acontecimento objeto de comentário, marca o caráter *secundário*, épico, do metadrama, seu caráter de reflexão sobre um drama, sobre uma fábula, uma narrativa, ou situação. Esse traço é considerado por Sarrazac como principal característica do metadrama.

Em Sartre, como em Ibsen ou Pirandello, o metadrama constitui o epílogo de um drama (ou de um romance) anterior não escrito. Ele poderia ser qualificado de ‘sobre-drama’, no sentido de ‘luta final’, de ‘tragédia de uma vida inteira’, que o expressionista Yvan Goll conferia ao vocábulo. Quintessência dramática, conflito distanciado, comentário de um drama mais do que drama vivido, o metadrama acarreta uma profunda mutação na estrutura do personagem: do tradicional personagem dinâmico, passamos a um personagem passivo e espectador de si mesmo, de sua própria existência considerada morta. Dramaturgia da retrospectiva e da revivência [...] o metadrama parece onipresente nas dramaturgias modernas e contemporâneas. (SARRAZAC, 2012, p. 108)

Compartilhamos da visão de Sarrazac (2012), mas reconhecemos na tese de Abel (1968) a aguçada percepção da dinâmica autorreflexiva que, progressivamente, se explicita na dramaturgia e em tantas produções artísticas contemporâneas. Se Sarrazac, assim como Szondi, situa historicamente certo despontar épico e rapsódico, ou, em nossos termos, situa o despontar autorreflexivo na dramaturgia a partir do final do século XIX, é curioso observar que Abel situa antes, nas peças de Shakespeare e de Calderón. Lembremos também que, no início deste texto, comentamos desvios de Sófocles – o que nos leva a reiterar a posição de que a autorreflexividade e seus desvios são inerentes à atividade artística e estão presentes potencialmente em qualquer obra. O que constatamos em nosso *corpus* de peças é que, atualmente, a explicita-

ção dessa autorreflexividade parece mais frequente e diferentes estratégias de desvio são desenvolvidas nesse sentido.

Outros metadramas: *Entre nós*

Na dissertação *A crise do drama entre nós: uma reflexão sobre dramaturgias contemporâneas encenadas em Salvador* (SANCHES, 2013), são abordados três metadramas que merecem ser retomados, ainda que brevemente. O primeiro é *Entre nós*: uma comédia sobre diversidade, texto ganhador do prêmio Braskem de Melhor Texto em 2013. A peça apresenta dois personagens-atores, tentando criar uma peça sobre diversidade sexual no momento de sua apresentação. Os atores discutem sobre o tema, sobre os personagens, sobre a fábula e, simultaneamente, vão interpretando a história dos personagens que criam – no caso, dois meninos, colegas de escola, que se apaixonam, mas não conseguem sequer realizar um beijo. A peça alterna cenas em modo dramático (dos enamorados e outros personagens criados pelos atores) com cenas de caráter épico/narrativo, ou metadramático, nas quais se discutem, ou são narrados acontecimentos passados e possíveis. A trama dos meninos acontece de forma que o beijo entre eles é sempre impedido. No final da peça, resolvida uma série de complicações da intriga que envolve o casal, os personagens-atores não se entendem sobre o fim da história dos meninos. Um quer beijo e final feliz para o casal. O outro quer um final “em aberto”. Os atores apelam à plateia, que decide entre as duas possibilidades de fim. A sugestão do “fim com beijo” fica evidente na construção dramatúrgica, mas a opção é dada aos eventuais leitores, ou espectadores.

ATOR2

Ok. Eu entendo que você queira que o momento do beijo seja especial, mas tá na hora de fechar a história.

ATOR1

Não, na verdade, eu acho que não deveria ter o beijo.

ATOR2

Uma história de amor sem beijo??

ATOR1

Exatamente. Muito menos óbvio. E bem contemporâneo.

ATOR2

Ah, não...

ATOR1

Hoje em dia, o comum é o relacionamento não dar certo.

ATOR2

Mas, nesse caso, o relacionamento nem começou.

ATOR1

Bem contemporâneo.

ATOR2

Eu acho muito pessimista. Melhor ter o beijo.

ATOR1

Muito melhor deixar a coisa em aberto.

ATOR2

Esse lance de deixar o casal gay sem beijo é muito novela.

ATOR1

Esse lance de ter beijo romântico no fim também.

ATOR2

Ok. Então a platéia decide. Super contemporâneo.

ATOR1

O público decidir o fim da história é coisa de programa de TV dos anos 90.

ATOR2

Gente, a verdade é que o meu colega aqui é heterossexual e está resistindo em me beijar. Pronto. Falei.

ATOR1

Nada a ver! De jeito nenhum! Eu só acho que não tem que rolar beijo porque é muito menos óbvio.

ATOR2

O que é óbvio aqui é que você não quer interpretar um beijo gay.

ATOR1

Nada disso! Se é para interpretar, eu interpreto. Mas eu não acho que é a melhor solução.

ATOR2

Mas você quer que o casal fique junto sem beijo?

ATOR1

Eu não sei se o casal deveria ficar junto.

ATOR2

Ah, não! O casal tem que ficar junto! A história foi feita pra isso...

ATOR1

Ah, foi?

ATOR2

É muito melhor um final feliz!

ATOR1

Deixar em aberto é muito mais reflexivo...

ATOR2

Deixar em aberto significa que eles não vão ficar juntos?

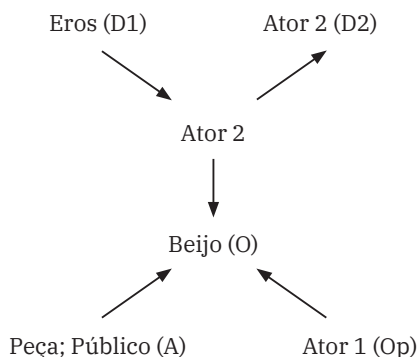
ATOR1

Significa que cada um pode imaginar o final que preferir pra história.

ATOR2

Ele não quer admitir, mas o problema é o beijo. Ele não quer me beijar. É isso, gente. (SANCHES, 2015, p. 125-129)

Uma curiosidade sobre *Entre nós* é que seu modelo actancial, apresentado na referida dissertação, assim como o de *Uma noite na Lua*, corresponderia ao padrão das histórias convencionais de amor. O personagem Ator 2, motivado por uma atração, desejo, amor, pelo Ator 1, cria a situação, a “necessidade” de uma peça sobre diversidade sexual – para ter a oportunidade de beijar o colega:



Na dissertação, é destacado como a Peça, um actante adjuvante, teria também uma intriga (a do casal apaixonado), cujo modelo actancial, por sua vez, também seria o de uma história de amor. Ou seja, apesar do recurso metadramático, *Entre nós* teria uma estrutura dramática duplamente convencional. O curioso, a ironia da construção da peça residiria, sobretudo, no fato de realizar um apelo para a plateia, sugerindo uma decisão que afirme o discurso convencional apresentado (que é proble-

matizado e discutido por meio de recursos épicos e *metadramáticos*). Esse “discurso convencional” se refere a uma situação bem contemporânea, que envolve a tentativa de reconhecimento social e jurídico das relações homoafetivas. Ou seja, o “convencional” apresentado não é convencional para todos – a ideia de convenção seria, nesse sentido, o principal objeto de discussão dos dois planos do texto, os quais se fundem na cena final – se o beijo acontece. Isso porque o texto *Entre nós* oferece duas opções de final e demanda da recepção (espectadores e leitores) que escolha o desfecho preferido. Diferentemente das peças de Falcão, *Entre nós* não tem tom, discurso, ou estrutura líricos, no sentido que estamos associando ao modo lírico. Não se trata de monodrama, jogo de sonho, não há uma ação cíclica, não ocorre suspensão do tempo e espaço, a referencialidade é mais objetiva.

Outros metadramas: *Papagaio*

Outro exemplo particular de metadrama é a peça *Papagaio*, da dramaturga baiana Cacilda Póvoas (2013). O texto *Papagaio* foi escrito como uma peça infantil e assim foi encenado em 2010, em Salvador. A peça articula três versões diferentes de uma mesma fábula. O texto é dividido em um prólogo, seguido de quatro “movimentos” – ou, por analogia, atos. O primeiro movimento é o único dividido em três partes (a, b e c). O enredo de *Papagaio* também pode ser sintetizado por sua situação (meta) dramática central: personagens disputam entre si a narração e a encenação da fábula de um Papagaio, que traz moedas de ouro e se transforma em Príncipe sempre que visita uma determinada jovem à noite. A brincadeira do texto seria, precisamente, a contraposição de três versões diferentes da fábula por personagens que não apresentam nenhuma justificativa plausível para isso. É difícil caracterizar a psicologia, motivação, ou mesmo diferenciar a ação de um personagem na peça, já que todos são muito parecidos, todos querem “contar outra versão” e “fa-

zer outro personagem”. Os personagens de *Papagaio* são como crianças brincando de teatro, ou de contar histórias: todas as versões são igualmente válidas e legítimas.

MOÇA MUITO BONITA – Não, não, a história não é assim. *Todos reagem com impaciência diante da terceira interrupção, olham para ela irritados. A moça muito bonita, ainda com ares de impaciência, tenta descer da torre, mas todos a obrigam a voltar pra torre.*

MOÇA MUITO BONITA – Vocês não vão me deixar sair? Mas a história está mal contada, assim parece que a moça não tinha pai, nem mãe, nem irmãos, nenhum ente querido, ninguém que lhe queira bem.

O Rei do Limo Verde pega seu livraço.

REI VERDEPRADO – Um momento, um momento, primeiro interromperam porque não havia rei, nem madrasta má, nem javali, nem torre do bosque. Depois pararam a história porque não era a irmã quem recebia visitas noturnas, era a vizinha. Agora a mocinha ali para tudo porque a moça muito bonita não era uma largada.

REI DO LIMO VERDE – Está muito confuso. Eu retomarei a história: ♪ Era um vez um rei e sua bela filha.

Os atores se recompõem como podem para retomar a história do Príncipe Verdeprado.

FILHA DO REI – O senhor, novamente com essa história!

REI VERDEPRADO – Ah, não quer essa história? Devolva-me a coroa.

O rei Verdeprado tira da cabeça da filha a coroa e coloca na cabeça da moça muito bonita que está na torre do bosque. O rei do Limo Verde passa as páginas tentando achar o ponto onde a história foi interrompida. Ele faz um ar solene para recomear. (PÓVOAS, 2013, p. 186-187, grifo da autora)

No prólogo e no primeiro movimento do texto, os personagens discutem os inícios de três versões diferentes da mesma fábula, ou material fabular dos quais foram originadas. A partir daí, podemos afirmar que a montagem das três versões configura uma quarta versão, composta por fragmentos de todas as outras, e que avança, no sentido narrativo, a partir, justamente, das interrupções dos personagens, os quais fazem progredir a ação por meio de comentários e retomadas de “suas versões”. A continuidade e o desfecho da ação de *Papagaio*, se é que se pode falar em ação no singular no caso dessa obra, podem ser resumidos assim: personagens, antagonistas das três versões, põem vidros no local de passagem do personagem Papagaio-Príncipe. Assim, numa noite, quando vai visitar a jovem, o Papagaio-Príncipe é ferido e adocece. Para encontrar e salvar o Papagaio-Príncipe, a jovem terá que achar três locais e personagens diferentes (relativos às três diferentes versões originais da fábula). Quando isso finalmente acontece, o Rei do Limo Verde, pai do Príncipe, oferece à jovem metade de tudo que possui para que ela cure seu filho. Ela, prontamente, faz todos os procedimentos que lhe foram recomendados (pelas diferentes versões da fábula) e consegue curar o Príncipe. O Rei, conforme combinado, lhe destina metade do Reino, mas ainda tenta impedir que ela se torne princesa. Ela retruca que tem metade de tudo que é do Rei por direito: “O príncipe é do rei Senhor e eu tenho direito a metade dele. Se o Rei Senhor não quiser que eu case com ele, inteiro, levarei para casa uma banda”. (PÓVOAS, 2013, p. 194) Com esse argumento, a jovem convence o Rei, que autoriza o casamento e o final feliz. Para concluir o texto, ainda são enunciados versos que abordam a “contação” de histórias: “Entrou por uma porta, / saiu por um pé de pinto, / mando o rei meu senhor, / que me conte cinco [...]”. (PÓVOAS, 2013, p. 194) Os versos são seguidos de uma réplica final do Rei do Limo Verde, na qual ele recomeça a contar sua versão. Imediatamente, “Todos reagem com impaciência, reclamam, não querem começar tudo de novo” – diz a rubrica final da peça. O fim remete ao início, pois a versão que inicia a peça é, justamente, a narrada pelo Rei do

Limo Verde. Essa sugestão de ação cíclica, de fim que remete ao início, de eterno retorno, pode ser associada ao modo lírico, discorreremos sobre esse ponto na seção que trata da ação cíclica. No entanto, destacamos que *Papagaio* é, eminentemente, um texto dramático de desvios épicos. A estrutura da peça tem aspectos de montagem/colagem/rapsódia/metadrama e, apesar de toda fantasia presente no discurso do texto, as noções de tempo e espaço são, relativamente, objetivas, e há continuidade e desfecho dramáticos. O curioso em *Papagaio* é sua forma dramática, altamente fragmentada e problematizada, bastante desafiadora para uma encenação/leitura infantil. O caráter maravilhoso das histórias e o confronto permanente de suas diferentes versões implicam na destruição recorrente da possibilidade de uma verossimilhança interna, ao menos, nos moldes aristotélicos. Se, por um lado, essas estratégias, em princípio, dificultam a definição de um enredo específico a partir da peça, por outro, abrem as possibilidades de construção da intriga à participação dos leitores/espectadores/crianças. Como mencionamos, a dinâmica da peça é análoga à brincadeira teatral das crianças: não é exatamente a história e sua moral que interessam, a diversão está no ato de jogar, nos constantes mascaramentos e desmascaramentos operados pelos personagens em seu mundo de fantasia.

Outros metadramas: *Matilde*

Um último exemplo presente na dissertação *A crise do drama entre nós* (SANCHES, 2013) precisa ser mencionado: a peça *Matilde: la cambeadora de cuerpos*, do dramaturgo baiano Fábio Espírito Santo (2013). A peça apresenta uma rubrica inicial, que destina o texto à encenação por duas atrizes, as quais se alternariam em todos os papéis. Embora a indicação da rubrica se refira a uma virtual encenação da peça, ou seja, ao objeto espetáculo, ao mesmo tempo, ela sinaliza o enquadramento épico/metadramático proposto pelo autor. De qualquer forma, as mudanças de

identidades, propostas nas rubricas, também estão formalizadas na trama de Matilde. A fábula da peça também apresenta uma história de amor homoafetiva, mas entre mulheres. O enredo é narrado para o leitor/espectador pela personagem Cecília de Campos, uma jornalista que teria encontrado, por acaso, uma mulher desesperada, no meio da rua, afirmando ser um homem, cujo corpo teria sido roubado por outra mulher. A partir dessa situação inusitada, Cecília inicia uma investigação policial/jornalística que a aproximará de Matilde, culminando em um caso de amor entre elas. A peça se divide em duas dimensões: a narrativa de Cecília, e as cenas em modo dramático, *flashbacks* da história, que mostram como ela conheceu Matilde. O mais interessante, porém, é a natureza da personagem Matilde – que tem o poder de mudar de corpo através do beijo. Os desdobramentos das mudanças de corpo, operadas por Matilde, causam transtornos na cidade, numa época próxima ao Carnaval (época de “beijo”). A notícia vira febre nos meios de comunicação locais. Uma sequência de pequenas cenas (depoimentos, programas de TV, telejornais etc.), espécie de *colagem*, apresenta uma dimensão da repercussão do assunto na mídia. É interessante esse recurso metadramático, no qual o texto apresenta personagens comentando “o caso Matilde”. Nesses momentos, temos um efeito metonímico, como o mencionado a respeito de *Clandestinos*, de João Falcão, pois, através dos depoimentos e cenas da repercussão na mídia, vislumbramos diversos desdobramentos, ações, histórias possíveis, a partir dos pequenos trechos de diálogos.

CENA 12 – ESTÚDIO DE TV/PROGRAMA MUNDO-CÃO

(efeitos sonoros; imagens captadas ao vivo)

JOÃO PEDREIRA (*exaltado*) – Cadê? Mas, cadê o poder público que deixa uma coisa dessas acontecer?! Cadê? Agora táí, uma mãe de família que teve seu filho vítima dessa discrepância, desse aborto da natureza. Não é isso, Dona Filomena?

DONA FILOMENA – É isso, sim, seu Pedreira!

JOÃO PEDREIRA – A senhora tá triste?

DONA FILOMENA – Tô sim, senhor, seu Pedreira.

JOÃO PEDREIRA – Vejam só a dor de uma mãe! Vejam só, isso. É demais! É de cortar o coração. Tudo por causa do descaso das autoridades desse país! Uma irresponsabilidade! Uma incompetência! Total desprezo pela população! Cadê os políticos que não fazem nada? Vamos trabalhar, cambada de vagabundos! Agora, é uma mãe que sofre... agora, o filho desta senhora endoidou e ela ainda vai ter que suportar viver com o corpo de um estranho em sua própria casa... agora, ela vai ter chamar urubu de meu louro! Mas não foi por falta de aviso, não foi! Eu quebro o pau e mostro a cobra! Não sei se vocês se lembram! Tem a imagem aí, Agostinho? Eu falei aqui! Há tempo que eu venho alertando! Agora, tá! Olha só o estrondo que deu. Se tivessem me escutado! Mostra a imagem aí, Agostinho? O quê, não achou? Mas tem. Então eu vou dizer mais uma coisa pra vocês, porque eu digo mesmo, por que eu sou homem! Eu não tenho medo de desgraça de Matilde nenhuma, não! Falo na cara dela se ela quiser! Na cara da desgraçada! *(se aproxima da câmera)* É isso mesmo! Quer saber de uma coisa? Eu não tenho medo de você, não, Matilde. Se tem vergonha na cara, apareça aqui! *(muda tom)* Mas agora, se você vai construir ou reformar, o melhor preço e produtos de qualidade você só encontra nas casas Pedreira! Lá// *(corta)*

CENA 13 – RUA

(jornalistas correm atrás do Prefeito)

REPÓRTER 1 – Prefeito, Prefeito... uma palavrinha... uma palavrinha... ei, não empurra... já podemos dizer que Salvador... Ai, tira a mão daí... ai, meu pé... Prefeito...

PREFEITO – Não há com o que se preocupar, está tudo sob controle, tudo sob controle e a população pode ficar

tranqüila. A polícia federal está investigando com colaboração da Polícia Paraguaia, já que se trata de uma fugitiva daquele país.

(chuva de perguntas; Repórter 1 não consegue perguntar)

PREFEITO – Sim, realmente, se trata de uma criminosa de extrema periculosidade! Pelo que disse o delegado responsável pelo caso, ela se apodera do corpo da vítima através do ato de beijar. É, isso mesmo, pela boca... depois do beijo a pessoa passa a viver no corpo de outra pessoa.

(chuva de perguntas; Repórter 1 não consegue perguntar)

PREFEITO – Ainda não sabemos ao certo o motivo dela ter vindo para Salvador. Vocês da imprensa já criaram milhares de suposições sobre isso, não é mesmo? Quando for capturada vamos todos perguntar pra ela e aí saberemos de toda verdade. Estamos trabalhando para isso. Mas acho natural, todos querem vir para a Bahia. A Bahia é linda! Vai ver, leu algum romance do Jorge Amado!

(chuva de perguntas; Repórter 1 não consegue perguntar)

PREFEITO – Não, o Carnaval não corre o risco de ser adiado de forma alguma, não há motivo para isso, mas proibiremos o beijo durante os dias de folia, é uma medida de segurança pública para coibir a ação da criminosa e o aumento de vítimas.

(chuva de perguntas; a Repórter 1 não consegue perguntar)

PREFEITO – Sim... sim... é verdade...o sotaque castelhano é uma forma de identificá-la. Por isso, a prefeitura está colocando em quarentena todos os hispânicos que moram em Salvador e proibindo por tempo indeterminado a entrada de estrangeiros de origem latina.

(chuva de perguntas; a Repórter 1 não consegue perguntar)

PREFEITO – Não, não, não se trata de xenofobia.

(chuva de perguntas) [...]. (ESPÍRITO SANTO, 2013, p. 53-54, grifo do autor)

No decorrer da peça, Matilde conta à Cecília que, desde criança, tem o poder de trocar de corpo através do beijo. Mas, após ser rejeitada por Bárbara, com quem tivera um breve relacionamento, Matilde passara a ocupar os corpos dos namorados de sua ex. Até quando Bárbara descobriu a verdade, denunciou Matilde, que passou a ser procurada pela polícia. Ainda assim, ao saber que Bárbara teria ido para Bahia, Matilde decidiu segui-la. Após conhecer Cecília, no entanto, Matilde desiste da obsessão por Bárbara e as duas mudam-se pra Espanha, onde passam a viver juntas. Todo sofrimento causado a centenas de pessoas por Matilde, entretanto, não fica ignorado: “Enquanto isso, milhares de vítimas de Matilde estão espalhadas pela América do Sul e continuam vivendo com seus corpos trocados” (ESPÍRITO SANTO, 2013, p. 178), essa é a última frase da narradora Cecília, e da peça. A peça *Matilde* apresenta uma história que é relativizada por meio de diferentes versões, e que é desdobrada a partir dos variados pontos de vista dos muitos envolvidos com a situação central. Essa abordagem torna a narrativa central (que é enunciada por Cecília) digna de desconfiança, uma vez que expressa a visão de outra personagem diretamente envolvida com a história. Podemos afirmar que a narração de Cecília seria um enquadramento subjetivo – seria *Matilde* também um monodrama? Ainda que reconheçamos algo desta emersão subjetiva, ou desvio lírico, *Matilde*, assim como *Entre nós* e *Papagaio*, tende a uma abordagem mais épica. Os três exemplos apresentados são metadramas, com estrutura e discursos predominantemente épicos – com referencialidade de tempo e espaço razoavelmente objetiva, e continuidade narrativa. Já os metadramas de Falcão, aqui mencionados, teriam emersões líricas mais evidentes. Esses transbordamentos, presentes nas obras de João, e mencionados por nós, apontam para nosso próximo objeto de comentário: as dramaturgias de desvios líricos.

CAPÍTULO IV

DRAMATURGIAS DE DESVIO

emersões líricas

Na análise do nosso *corpus* de peças, identificamos uma quantidade menor (25 peças), mas significativa, de procedimentos dramáticos de desvios líricos. Assim como fizemos com os procedimentos épicos, sintetizamos esses desvios em três categorias, as quais se mostraram recorrentes em nossa amostra: *Monodrama*, que inclui a subcategoria *Jogo de Sonho*, *Poema Dramático* e *Ação cíclica (dinâmicas de repetição)*. As três primeiras, assim como as três categorias de desvios épicos abordadas, são objeto de verbetes específicos no *Léxico*, além de serem desenvolvidas nos outros livros de Sarrazac, já citados. A noção de *ação cíclica*, por sua vez, é utilizada em diálogo com os estudos de Cleise Mendes (1981) e de Gil Vicente Tavares (2011), pesquisador, diretor e dramaturgo baiano, autor do estudo *A herança do absurdo*, que trata da influência das peças de absurdo nas dramaturgias contemporâneas. Por fim, a noção de *poema dra-*

mático, que julgamos adequada para classificar apenas um texto (*Alugo minha língua*, de Gil Vicente Tavares) do nosso corpo de 100 peças, talvez seja a mais controversa de todas as noções e categorias abordadas neste estudo, pois indica um tipo de construção limítrofe entre peça e poema.

No primeiro capítulo, afirmamos que as emersões épicas no drama teriam recebido mais empenho de formulação teórica do que as que nós compreendemos como emersões líricas. Mas a questão ainda não está bem colocada. Primeiro, porque o horizonte de conhecimento desta afirmação está circunscrito à bibliografia deste estudo e a algumas referências externas a ela. Segundo, porque o *Léxico* identifica e teoriza procedimentos de construção dramaturgic que são considerados aqui como emersões líricas. Como mencionamos anteriormente, o dramaturgo e pesquisador Moraes (2012), ao apresentar o *Léxico*, até questiona certo hipostasiamto da subjetividade (o que não quer dizer lirismo, mas que relacionamos ao termo), observado por ele na respectiva obra. Ou seja, não é que não haja pesquisas e formulações teóricas a respeito, mas, curiosamente, não são muitas as associações diretas, ou explícitas de procedimentos dramáticos ao *modo lírico*. Há, sim, associações entre a linguagem, a temática, o “tom” do discurso de muitas obras ao modo lírico, ou “poético” – mas não à estrutura/gesto de sua montagem. Mesmo no livro *A fábula e o desvio* (SARRAZAC, 2013) – coletânea de ensaios e palestras de Sarrazac, publicado recentemente no Brasil, no qual o autor aborda uma série de dramaturgias, de Strindberg a Bernard-Marie Koltès (dramaturgo francês, falecido no final da década de 1980, reconhecido até hoje como um dos grandes nomes da dramaturgia contemporânea), às quais associa noções como *teatros do íntimo*, *peças-sonho*, *teatro infradramático*, o autor não menciona nenhuma relação direta entre esses procedimentos formais e o modo lírico. Mendes (1981), como já afirmamos, é a única teórica a enunciar essa relação de maneira explícita, entre estrutura dramática e modo lírico, encontrada na revisão bibliográfica do presente estudo. Diante desse contexto, torna-se necessário esclarecer alguns sentidos

atribuídos ao modo lírico, os quais justificaram a classificação dos procedimentos que serão abordados a seguir. Façamos, brevemente, algumas considerações preliminares sobre o modo lírico no geral, situando-o em sua dimensão histórica e “canônica” para, em seguida, relacioná-lo aos desvios dramáticos contemporâneos.

// Emersões líricas no drama

Para Aristóteles, o que, hoje, compreendemos como a literatura seria um tipo de *mímese* – assim como a pintura, a escultura, a dança, ou a música. *Mímese* seria *representação*, criação artística, processo. A tradução/interpretação da noção aristotélica como “imitação” é frequente no debate teórico sobre a questão e, na prática teatral, atualmente, a noção de *mímese* ainda é muito associada à estética realista/naturalista. No artigo *Imitação da mimesis: questões para uma leitura da Poética de Aristóteles*, o dramaturgo e pesquisador cearense Marcos Barbosa (2011a) aborda a questão da *mímese* mais detidamente, diferenciando as concepções platônica e aristotélica do termo e defendendo uma leitura mais ampla da noção, cuja associação histórica a determinadas ideias de “imitação” restringiria seu sentido produtivo e processual de representação artística:

Armadilha de nosso tempo: ‘imitação’ é palavra que corre, em língua portuguesa, associada a noções que o espírito artístico moderno tratou de execrar: arremedo, cópia, falsificação, plágio, reprodução subserviente... E é assim que já de há muito seguimos, no culto febril da originalidade, reservando à *Poética* o lugar dedicado aos livros caducos que já não vibram, que se esfarelam quando expostos ao ar novo, que nenhum diálogo ativo podem travar com a artezanaria presente da criação dramática. Fascinados pelo brilho de alegadas novidades, seguimos céleres buscando antes conforto nas acusações de Aristóteles, embalados

na fé de que seus detratores nos guiarão à mesa farta dos verdadeiros artistas: os gênios criadores, espíritos iluminados capazes de quase tudo, mas que nunca, em hipótese alguma, imitam. (BARBOSA, 2011a, p. 161, grifo do autor)

Essa compreensão particular do significado do termo justifica diferentes correntes teóricas e cênicas que, entre variadas questões, pregam certa “negação da mímese”, ou mesmo da “representação”, preconizando uma dramaturgia “performática” e/ou um teatro “pós-dramático”. Os termos são utilizados em contraposição a um tipo de teatralidade/dramaticidade supostamente fundada na imitação da realidade, na representação de um texto com uma narrativa linear, ou mesmo a qualquer modo de representação que corresponda a algo que se possa associar ao pensamento individualista burguês e suas tradições. Ou seja, ligando a ideia de mímese às perspectivas específicas, como as concepções absolutas, realista, naturalista e melodramática, ao invés de seu sentido de *criação poética*, muitos teóricos de teatro passaram a atribuir à própria narrativa e às suas diferentes representações o caráter de expressões que, virtualmente, conservariam certo *status quo* da realidade – seriam ideologicamente conservadoras (teriam por fim “imitar”). Contrapor a performance, o acontecimento “irrepetível”, ou a fragmentação e o apelo à recepção, à representação de um texto, previamente escrito e ensaiado, se tornaria, assim, um ato artístico passível de identificação com certa atitude política de contestação, de crítica, ou de engajamento. Para Lehmann (2007), por exemplo, formulador do conceito de *teatro pós-dramático*, o caminho do teatro atual seria estabelecer estratégias artísticas as quais demandariam respostas diretas do público, o estimulariam a agir e desestabilizariam os modos convencionais (midiáticos, publicitários, melodramáticos) de percepção. A esses modos convencionais, centralizadores, ao menos no livro *O teatro pós-dramático*, Lehmann associa seu conceito de drama.

[...] O teatro já não aspira à totalidade de uma composição estética feita de palavra, sentido, som, gesto etc., que se oferece à percepção como construção integral; antes, assume seu caráter de fragmento e de parcialidade. Ele abdica do critério da unidade e da síntese, há tanto tempo incontestável, e se dispõe à oportunidade (ou ao perigo) de confiar em estímulos isolados, pedaços e microestruturas de textos para se tornar um novo tipo de prática. Desse modo, ele descobre uma inovada presença do *performer* a partir de uma mutação do *actor* e estabelece a paisagem teatral multiforme, para além das formas centralizadas do drama. (LEHMANN, 2007, p. 91-92, grifo do autor)

Para Aristóteles, todas as criações artísticas, em princípio, eram produto da atividade mimética, eram produto da mímese. Entre os diferentes tipos de mímese, haveria a literatura (especificamente, a *Poética* trata da representação da ação no registro métrico da linguagem verbal). A depender do modo de enunciação da voz que comunica o texto a seus leitores/ouvintes/espectadores (a Grécia era uma sociedade oral, poucos sabiam ler e escrever), a literatura poderia ser dividida em épica, lírica e dramática. Mas ainda não são esses os termos empregados por Aristóteles:

III

Espécies de poesia imitativa, classificadas segundo o *modo* da imitação: narrativa, mista, dramática. Etimologia de ‘drama’ e ‘Comédia’

10. Há ainda uma terceira diferença entre as espécies [de poesias] imitativas, a qual consiste no modo como se efectua a imitação. Efetivamente, com os mesmos meios pode um poeta imitar os mesmos objectos, quer na forma narrativa (assumindo a personalidade de outros, como o faz Homero, ou na própria pessoa, sem mudar nunca),

quer mediante todas as pessoas imitadas, operando e agindo elas mesmas. (ARISTÓTELES, 1992, p. 23-25)

No trecho citado, Aristóteles parece dividir a “poesia imitativa” entre modo narrativo e dramático. Mas o modo de narrar é dividido em dois tipos: quando há a introdução de um terceiro (alternância entre expressão direta do autor e expressão “autônoma” das personagens) e quando só se dá a expressão direta do autor. A este último modo, muitos teóricos atribuíram o que corresponderia, atualmente, ao gênero lírico, “[...] suposto que Aristóteles se referia no caso, como Platão, aos ditirambos, cantos dionisíacos festivos em que se exprimiam ora alegria transbordante, ora tristeza profunda”. (ROSENFELD, 2010, p. 16) Uma genealogia do gênero lírico que contemple as teorizações e práticas conhecidas, específicas da produção lírica, não tem espaço aqui, mas podemos afirmar que algumas das principais características, tradicionalmente associadas ao gênero lírico, nos servem como referência para definir o que, neste estudo, consideramos emersões líricas do drama. Rosenfeld (2010), partindo do princípio de que não existem formas absolutas – portanto, não existe um poema absolutamente lírico, um drama totalmente dramático, ou uma narrativa completamente épica –, sintetiza alguns aspectos que nos servem como referenciais:

Trata-se essencialmente da expressão de emoções e disposições psíquicas, muitas vezes também de concepções, reflexões e visões enquanto intensamente vividas e experimentadas. A Lírica tende a ser a plasmação imediata das vivências intensas de um Eu no encontro com o mundo, sem que se interponham eventos distendidos no tempo (como na Épica e na Dramática) [...] Quanto mais os traços líricos se salientarem, tanto menos se constituirá um mundo objetivo, independente das intensas emoções da subjetividade que se exprime. Prevalecerá a fusão da alma que canta com o mundo, não havendo distância entre sujeito

e objeto. [...] À intensidade expressiva, à concentração e ao caráter ‘imediativo’ do poema lírico, associa-se, como traço estilístico importante, o uso do ritmo e da musicalidade das palavras e dos versos. De tal modo se realça o valor da aura conotativa do verbo que este muitas vezes chega a ter uma função mais sonora que lógico-denotativa. (ROSENFELD, 2010, p. 22-23)

Em síntese, podemos associar qualidades como subjetividade, musicalidade, expressão de emoções e sentimentos, desreferencialização de tempo e espaço, intensidade, concentração e brevidade à uma ideia geral e abstrata de construção lírica “pura”, ou “absoluta”. Além disso, ao comentarmos a concepção de drama de Hegel, cuja influência é perceptível no conceito de drama absoluto de Szondi, por exemplo, destacamos que, à interioridade dos personagens, suas motivações, sentimentos, pensamentos, subjetividades, Hegel atribuiu o caráter lírico do drama. Nesta perspectiva, estratégias como o *monodrama*, entre elas, o *jogo de sonho*, seriam evidentemente procedimentos dramaturgicos de cunho lírico, pois apresentam os acontecimentos sob uma perspectiva subjetiva – a partir da imaginação e da percepção de um personagem, ou de um *scriptor* específico (correspondentes ao “eu lírico” de um poema). Ao invés de apresentar os acontecimentos como resultados da dialética entre as “subjetividades” dos personagens, suas expressões, confrontos e objetivizações em ação dramática, todos os discursos e referenciais são subjetivados, relativizados, adquirindo certo caráter instável, simbólico, ou de fantasia – de sonho. Quanto à mencionada *ação cíclica*, outro procedimento de cunho lírico identificado por esta pesquisa, estaria fundamentada, sobretudo, numa característica formal atribuída, tradicionalmente, ao poema lírico: a repetição. O termo “cíclico”, no entanto, ressaltaria tanto a possibilidade de uma repetição em diferença, numa dinâmica de espiral infinita, como também de repetição mecânica e opressiva, ambas presentes nas dramaturgias contemporâneas. Exemplos

dos dois tipos de construção serão apresentados e comentados na seção referente ao procedimento. Antes, consideremos o modelo de *drama lírico*, formulado pela teórica e dramaturga Cleise Mendes, o qual sintetiza aspectos formais de cunho lírico, contribuindo para o reconhecimento desses traços em outras obras dramáticas.

// O drama lírico

O conceito de *drama lírico*, formulado por Cleise Mendes (1981), particularmente, tomando a peça *À espera de Godot* de Beckett ([1980?]) como modelo, sintetiza as principais características líricas, passíveis de observação na estrutura de um drama, tomadas como referência por este estudo. Os aspectos apontados por Mendes, embora relacionados especialmente às dramaturgias “de absurdo” e expressionistas, podem ser observados, tanto separadamente como em conjunto, em diversas dramaturgias contemporâneas, as quais não seriam definidas, ou explicitamente influenciadas por essas poéticas particulares. A autora reconhece que as emersões líricas estariam presentes ao longo de toda tradição dramática, desde os gregos à Shakespeare e também aos dramas românticos. No entanto, a partir dos dramas finais de Strindberg, com suas peças oníricas nas quais “[...] tempo e espaço se relativizam, se dissolvem, as personagens são alegorizadas, e a linguagem reproduz a fragmentação das imagens do inconsciente” (MENDES, C., 1981, p. 66), segundo a autora, o lírico teria modificado a estrutura formal do drama.

Em síntese, os aspectos formais de cunho lírico no drama seriam os seguintes: a dinâmica de repetição/acumulação da ação dramática (ao invés de progressão linear e causal, há o acúmulo de acontecimentos sem tensionamento para o futuro, ocorrências que se somam, mas não se encadeiam); desreferencialização do espaço (paisagem subjetiva) e do tempo (suspensão temporal, presente eterno e intenso); alegorização dos personagens

(em diferentes graus) e linguagem poética, traduzindo imagens, sensações, questionamentos (em contraposição às réplicas objetivas, que expressariam “decisões” dramáticas).

O drama lírico é construído sobre o modelo da circularidade. A ação dramática de uma peça como ‘A Espera de Godot’ desenvolve-se num movimento semelhante ao causado por um toque na superfície de um lago: através de círculos concêntricos que se formam a partir de um ponto. O conflito se adensa através de um acúmulo de imagens, por uma expansão do significado que detona logo na primeira impressão; ela não progride no sentido de um futuro, como no drama dramático, antes imita a sugestão de um poema. Através da repetição, do estribilho de perguntas e respostas que se fecham sobre si mesmas, cria-se uma estrutura de ritmo recorrente. O cenário é desreferencializado, traduzindo uma paisagem subjetiva, reflexo de ideias e sentimentos das personagens; cenário que mimetiza não um lugar, mas uma situação. Para isso concorre o tempo ‘suspenso’, não-cronológico, atemporalizando a experiência. (MENDES, C., 1981, p. 65)

Assim como tomamos o resumo de Bornheim (1992) a partir do estudo de Hinck como referência de síntese dos principais aspectos da dramaturgia não aristotélica/aberta/épica, tomamos o modelo de drama lírico de Mendes (1981) como principal referencial de síntese de emersões líricas no drama. Não trabalhamos, no entanto, no sentido de identificar peças que reunissem todos os aspectos identificados por Mendes (ou por Bornheim, Szondi, Sarrazac, entre outros). Como procuramos demonstrar, a análise dos textos tem mostrado que os autores contemporâneos tendem a fundir estratégias de cunho épico, lírico e dramático, tornando qualquer classificação de textos que se pretenda muito rigorosa sempre problemática. O que fazemos nesta pesquisa é, a partir da identificação de traços formais, no caso, es-

pecificamente relacionados à construção de intrigas, refletir se o gesto predominante numa obra específica estaria associado a um dos três modos (épico, lírico e dramático) e suas teorizações, para, a partir dessa reflexão, discorrer sobre suas estratégias e desvios particulares. Nesse sentido, os textos que comentaremos a seguir podem apresentar apenas algumas das características mencionadas por Mendes – por isso, não classificamos a todos como dramas líricos e, sim, como textos dramáticos com emersões, desvios líricos. Como afirmamos, a partir da observação do *corpus* de peças, os principais desvios líricos identificados nas intrigas foram as estratégias de *monodrama*, *ação cíclica* e *poema dramático*. A escolha das referidas categorias se deu não apenas por sua recorrência, mas por serem noções que comportam os aspectos líricos mencionados por Cleise e que podem acrescentar a eles algumas diferenças entre suas estratégias de construção dramática. Analisemos alguns exemplos.

// Monodrama

MOCINHA (*aumentando pregressivamente a voz, até o grito*) –
Sônia!... Sônia!... Sônia!...

(*para si mesma*)

Quem é Sônia?... E onde está Sônia?

(*rápida e medrosa*)

Sônia está aqui, ali, em toda parte!

(*recua*)

Sônia, sempre Sônia...

(*baixo*)

Um rosto me acompanha... E um vestido... E a roupa de baixo...

(*olha para todos os lados; e para a platéia, com meio riso*)

Roupa de baixo, sim,

(*com sofrimento*)

diáfana, inconsútil...

(*com medo, agachada numa das extremidades do palco*)

O vestido que me persegue... De quem será, meu Deus?
[...]. (RODRIGUES, 1993, p. 397, grifo do autor)

Um dos mais célebres dramaturgos brasileiros, Nelson Rodrigues (1912-1980), teve sua *Valsa nº 6*, peça em dois atos, encenada pela primeira vez em 1951. A peça é um monólogo que apresenta a personagem Sônia numa tentativa exasperada de lembrar e compreender o que lhe aconteceu. Trata-se de um monodrama: o que a personagem enuncia e a própria situação que contextualiza sua figura são projeções subjetivas, tudo que se passa no palco seria o que “se passa na mente de Sônia”. E o que se passa na “mente” de Sônia? É possível inferir, no decorrer do monólogo, que Sônia seria uma menina de 15 anos, assassinada pelo médico de sua família, senhor casado, Doutor Junqueira, que abusava da personagem e que a matou com uma punhalada nas costas, enquanto ela tocava a Valsa nº 6 do compositor Chopin (1810-1849). O que vemos no palco é uma recapitulação, operada e embaralhada pela (in)consciência da personagem. Uma hipótese é que o discurso da personagem (e/ou da peça) ocorre num momento e lugar indefinidos, após a morte da personagem, nos quais ela tenta compreender sua situação. De qualquer forma, trata-se de uma paisagem subjetiva, de um não lugar e de um não tempo, nos quais uma consciência tenta remontar e compreender o que lhe ocorreu. No texto, Rodrigues apresenta a personagem expressando seus pensamentos de maneira direta e também representando cenas em modo dramático, enunciando falas de outros personagens, explicitando a polifonia de seu discurso. Esses momentos alternam-se com outros nos quais Sônia toca a referida valsa, obsessivamente, contra sua própria vontade:

MOCINHA [...]

(mas toca, contra a vontade, a Valsa nº 6)

Não é isso!

(insiste no canto)

Mora um anjo que...

(e o que sai do piano é, ainda, a Valsa)

Valsa amaldiçoada!

(aperta a cabeça entre as mãos)

Meu dedos só sabem tocar 'isso!' [...]. (RODRIGUES, 1993, p. 410, grifo do autor)

No fim da peça, quando já é possível compreender seu enredo (cuja apresentação é fragmentada, comentada, alucinada pelo discurso de Sônia), a personagem continua a tocar a Valsa nº 6 reiteradamente. A sequência final corrobora a compreensão de que a situação de Sônia é cíclica, ela estaria aprisionada em um círculo vicioso de lembrança e esquecimento, materializado em sua ação obsessiva de continuar a tocar a valsa.

(coro de comadres)

O pai está que nem doido!

De amargar!

E a mãe?

A mãe é bacana. Teve quinze ataques!

(bêbado, com o típico soluço)

Sabe o que invocou?

(avidez)

Que foi? que foi?

(bêbado)

É que, mesmo ferida, mesmo com o punhal enterrado nas costas...

(soluço)

... a vítima ainda queria continuar tocando.

Vocação, ora essa!

(*comadre, meliflua*)

Nessas ocasiões, eu tenho muita pena de quem fica!

E eu de quem morre.

(*sofisticada*)

Mas nem tem comparação.

Eu, hem!

Claro! Porque quem fica chora...

E o defunto?

O defunto nem sabe que morreu!

(*Sônia corre ao piano. Valsa nº6. E grita dentro da música*)

Sempre! Sempre!

FIM DO SEGUNDO E ÚLTIMO ATO.

(RODRIGUES, 1993, p. 429-430, grifo do autor)

A ironia desse final é evidente: depois de assistirmos ao monodrama de Sônia, ou seja, à expressão de sua consciência conturbada, alucinada, sofrida, através de seu discurso, após sua morte, a peça termina com o comentário popular do coro de comadres, o qual acredita que o morto “nem sabe que morreu”. A personagem Sônia, como indica a rubrica, volta a tocar e gritar “Sempre!”, o que sugere uma interpretação de que a personagem continua “presa” naquele tempo e naquele espaço, os quais o texto não determina. A peça de Nelson, além de ser um monodrama, é também um exemplo de *ação cíclica*, no sentido de repetição opressiva – se compreendermos que a personagem continua na mesma situação, aprisionada num círculo vicioso de lembrança e esquecimento – ou de repetição em espiral infinita, se compreendermos que, após o processo de enunciação e recapitulação, operado pelo discurso da personagem, a mesma estaria “diferente” ao final da peça – esta última interpretação nos parece menos provável. No entanto, qualquer que seja a interpretação, a estrutura formal de *Valsa nº 6* pode ser considerada um exemplo ousado de desvio lírico e apresenta, em diferentes graus, todos os aspectos associados ao modelo de *drama lírico* de Mendes (1983): a dinâmica de repetição/acumulação da

ação dramática; desreferencialização do espaço e do tempo; relativa alegorização das personagens (reconhecida característica das obras de Rodrigues de maneira geral); e linguagem de tom poético, lírico, traduzindo imagens, sensações, questionamentos, ao invés de “decisões” dramáticas. É importante destacar que, em 1943, quatro anos antes da estreia de *Valsa nº 6*, outra peça de Nelson Rodrigues, *Vestido de noiva*, teria sua estreia considerada marco do teatro brasileiro moderno por diversos críticos, entre eles, Décio de Almeida Prado (2009) e Sábato Magaldi (2004).

Vestido de Noiva, de Nelson Rodrigues (1912-1980), diferia com efeito de tudo o que se escrevera para a cena entre nós, não apenas por sugerir insuspeitadas perversões psicológicas, a seguir amplamente documentadas em outros textos do autor, mas, principalmente, por deslocar o interesse dramático, centrado não mais sobre a história que se contava e sim sobre a maneira de fazê-lo, numa inversão típica da ficção moderna. (PRADO, 2009, p. 40, grifo do autor)

Vestido de noiva é também um tipo de monodrama. Dividida em três planos de ação, a peça apresenta uma personagem sendo submetida a uma cirurgia, após ter sofrido um acidente – este seria o plano “real”, ou do “presente”. Enquanto ocorre a cirurgia, alternam-se cenas que seriam fruto da alucinação e da memória da personagem. Embora a peça tenha o monodrama como uma estratégia central, ainda assim, sua estrutura apresenta um plano referencial, objetivo, ao qual se contrapõe os outros dois planos, expressões da consciência/inconsciência da personagem. Esse aspecto de *montagem* de três planos diferentes, os quais relativizam-se, comentam-se, narram-se, seria uma emersão épica de sua estrutura dramática, embora esta se caracterize, predominantemente, por seu caráter lírico, subjetivo, onírico, que apre-

seta enquadramentos íntimos (alucinação e memória) da personagem central:

Não mais se apresentava uma história, promovia-se seu desenvolvimento e por fim seu desfecho, com personagens que empreendiam idêntico itinerário. O plano da realidade limitava-se a situar as circunstâncias de um acidente, seguido de uma intervenção cirúrgica e a repercussão na imprensa. O importante, no texto, era a aventura interior da acidentada, que se espalhava nos planos da memória e da alucinação. Ao costumeiro indivíduo linear, restrito na ação pelo consciente, Nelson agregou as fantasias da subconsciência, abrindo perspectivas insuspeitadas para o comportamento humano em cena. O palco brasileiro irmanou-se, por fim, à renovação que sacudiu as outras artes, no modernismo. (MAGALDI, 2004, p. 298)

Se *Vestido de noiva* ousou em sua forma dramática, *Valsa nº 6* é uma obra ainda mais radical em seu desvio lírico. Nesta peça, *monodrama* polifônico, embora se possa inferir um enredo, este é totalmente relativizado pelo caráter lírico da enunciação – fruto de uma percepção alterada, que mistura alucinação, memória e realidade. Se *Vestido de noiva* apresenta um plano de realidade, referencial objetivo que se contrapõe aos planos monodramáticos, *Valsa nº 6* é um monodrama do início ao final.

É importante mencionar Nelson Rodrigues, pois suas obras destacam-se no panorama da dramaturgia brasileira, entre muitos motivos, pelas emersões líricas que apresenta, tanto na estrutura da intriga, a exemplo das que mencionamos, como também na linguagem, no discurso dos personagens, movidos por paixões, neuroses, obsessões e até fixações por palavras, expressões específicas e imagens. Até os anos 1980, é possível afirmar, com grande esforço de síntese, que a dramaturgia brasileira teria algumas tradições mais particulares (se comparadas a determinados modelos europeus como a tragédia

neoclássica, a ópera e o melodrama.), seriam elas: a comédia de costumes, cujo o expoente nacional seria Martins Pena; a revista, cujo expoente seria Artur Azevedo, e, a partir dos anos 1950, as diversas dramaturgias épicas brasileiras, como as peças do grupo Teatro de Arena, de dramaturgos como Gianfrancesco Guarnieri, Augusto Boal, Jorge Andrade, Oduvaldo Vianna Filho, Dias Gomes, Ariano Suassuna, entre outros autores emblemáticos da nossa dramaturgia.

Sobre a comédia, especificamente, Décio de Almeida Prado (2008) comenta que, no final do século XIX no Brasil, tragédia e drama haviam sido tragados pelo teatro musicado – o que também viria a ocorrer com a comédia. Esta, de acordo com a poética clássica encarnada por Moliere, poderia inclinar-se para o estudo psicológico, para a descrição de costumes e para as complicações de enredo. Segundo Prado (2008), nas obras de Martins Pena, encontram-se um pouco das três possibilidades, mas a vertente da comédia de costumes haveria predominado no Brasil, dando origem à nossa principal tradição teatral.

A comédia brasileira, em última análise, nunca rompeu a barreira que a fechava num campo afinal bastante restrito. Nunca foi tocada pela fantasia poética shakespeariana, que produziu na França um autor teatral como Alfred de Musset. E, dentro da estética clássica, não foi capaz de construir caracteres (tipos psicológicos universais), nem primou pela originalidade de enredo. Trabalhando com material humano comum, de uso de todos os comediógrafos, só propôs na verdade duas oposições básicas: a do estrangeiro versus o nacional e a do homem da roça versus o habitante da Corte. Nesse sentido, nem Macedo nem França Júnior foram muito além do que traçara Martins Pena, com maior carga de inventividade. (PRADO, 2008, p. 138)

As afirmações de Prado, acima citadas, se referem ao teatro brasileiro no período entre o fim do século XIX e início do século

XX. Além de Martins Pena, Joaquim Manoel de Macedo (1820-1882) e França Júnior (1838-1890), Prado (2009) também menciona o mais célebre autor do teatro de revista no Brasil, Artur Azevedo (1855-1908), pois no início do século XX, a comédia e a revista seriam predominantes:

‘Rir! Rir! Rir!’ – prometiam não só modestos espetáculos do interior mas também publicidade impressa nos jornais pelas companhias mais caras do país. Entre as 174 peças nacionais apresentadas no Rio de Janeiro, no triênio 1930-1932, apenas duas intitulavam-se dramas, contra 69 revistas e 103 comédias. (PRADO, 2009, p. 20)

Segundo Prado, a partir da década de 1930, inicia-se um processo de modernização da dramaturgia brasileira, particularmente em 1932, com a estreia de *Deus lhe pague*, do dramaturgo brasileiro Joracy Camargo (1898-1973), que começava a incorporar as ideias do filósofo Karl Marx à dramaturgia nacional. Com *Sexo*, de Renato Vianna, as ideias do psicanalista austríaco Sigmund Freud (1856-1939) também vão se insinuando e com *Amor...*, de Oduvaldo Viana, há a tentativa de superar restrições dramáticas de espaço e tempo, como nos roteiros cinematográficos. Mas as estruturas dramáticas dessas peças ainda estariam de acordo com uma perspectiva identificada com o *drama absoluto*, com concepções tradicionais de drama, ou seja, essas dramaturgias seriam ainda “fechadas”. A partir de *Vestido de noiva*, em 1943, a dramaturgia nacional vai começar sua “abertura”. O marcante de *Vestido de noiva* não é apenas a montagem épico-lírica operada por sua dramaturgia, mas a coincidência histórica de sua primeira encenação corresponder, em termos de teatralidade, à abertura formal, à “ousadia” dramaturgicamente que o texto de Nelson Rodrigues representava naquele momento.

[...] Foram necessários ainda alguns anos para que nosso palco acertasse o passo pelo caminho da modernidade.

O encontro entre texto e encenação só veio a dar-se em 28 de dezembro de 1943, com a estréia de *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, na montagem de Ziembinski. [...] O criador de *Vestido de Noiva* teve a sorte de aparecer no instante justo em que seu texto respondia a uma expectativa da comunidade, e realizou assim uma sólida e prolífica dramaturgia, que historicamente é proclamada a instauradora do nosso teatro moderno. (MAGALDI, 2004, p. 297-298, grifo do autor)

A dramaturgia de Nelson tomará, desde então, um rumo particular, inclusive, com obras de diferentes temáticas e estruturas, a exemplo do que sugere a conhecida classificação de Sábato Magaldi que divide as obras dramáticas do dramaturgo em *peças psicológicas*, *peças míticas* e *tragédias cariocas*. Prado (2009) destaca que, paralelamente ao desenvolvimento da dramaturgia de Nelson, que possui muitas características expressionistas e líricas, irá surgir, nos anos 1950, uma série de dramaturgos, os quais contribuiriam para consolidar o desenvolvimento da dramaturgia brasileira moderna. É interessante notar que os dramaturgos e obras citados por Prado (2009) são, embora bem diferentes entre si, de tendência predominantemente épica – no sentido brechtiano, no sentido crítico.

Aos poucos aqui e ali, por todo Brasil, mas concentrando-se particularmente em São Paulo, foram surgindo as peças que o nosso teatro reclamava para completar sua maturidade. Em 1955, *A Moratória*, de Jorge Andrade. Em 1956, no Recife, com a descida triunfal ao Rio de Janeiro no ano seguinte, o *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna. Em 1958, *Eles não usam Black-Tie*, de Gianfrancesco Guarnieri. Em 1959, *Chapetuba Futebol Clube*, de Oduvaldo Vianna Filho (1936-1972). Em 1960, *O Pagador de Promessas*, de Dias Gomes,

e *Revolução na América do Sul*, de Augusto Boal [...] Todos eles tinham em comum a militância teatral e a posição nacionalista. (PRADO, 2009, p. 61, grifo do autor)

Prado (2009) comenta a prevalência de uma dramaturgia politicamente engajada, influenciada pelo teatro épico brechtiano, sobre tendências expressionistas, surrealistas e absurdas na dramaturgia brasileira, posterior a 1968. Embora reconheça essas características (as quais compreendemos como emersões líricas do drama) em obras de autores nacionais como Qorpo Santo, Oswald de Andrade e Nelson Rodrigues, o autor entende que essas dramaturgias seriam particulares, e seus desdobramentos diretos não teriam se tornado predominantes:

O teatro do absurdo, que reviveu nas décadas de cinquenta e sessenta tais tendências irrealistas – ou supra-realistas, melhor dizendo – não chegou a existir no Brasil enquanto movimento autóctone e permanente. Encenamos Ionesco e Beckett, mais tarde Pinter e Arrabal, a exemplo do que ocorreu por toda parte, mas não nos aventuramos por um terreno que estava demasiado longe de nossas preocupações enquanto nacionalidade [...]. (PRADO, 2009, p. 105)

Já as dramaturgias épicas começariam a fazer uma espécie de autocrítica, inclinando-se em direção a uma relativização de qualquer posição ideológica, ou mesmo fazendo a crítica da racionalidade tanto materialista quanto idealista, opressora das subjetividades, dos comportamentos e dos corpos. Esse novo tipo de engajamento, micropolítico, mais voltado para as questões comportamentais, ainda hoje, é determinante para a política e para a arte, e seria um desdobramento do movimento contracultural de 1968 – esta percepção é bem consensual:

Parece indiscutível que são heranças da contracultura, na maneira em que estão hoje organizados, os movimentos de luta pela igualdade de direitos para as mulheres e em defesa dos homossexuais. Os movimentos antirracistas e pela legalização das drogas. São também filhos da contracultura os movimentos pacifistas e as coloridas e ‘performáticas’ passeatas contra a guerra e pelo equilíbrio ecológico. Em suma, as questões dos hoje chamados movimentos de minorias (que em realidade são de imensas maiorias éticas), tomaram corpo e universalidade a partir da contracultura. (ALMEIDA JÚNIOR, 1996, p. 5)

Prado (2009) ainda destaca como as questões mencionadas acima teriam, nos dramas hipernaturalistas do dramaturgo paulista Plínio Marcos (1935-1999), o início de um processo de abordagem dessa temática na dramaturgia nacional, o qual seria confirmado com o surgimento, em 1969, de dramaturgias como as de Leilah Assunção (*Fala baixo senão eu grito*), Consuelo de Castro (*À flor da pele*), José Vicente (*O assalto*), entre outras, que tratariam de temas relacionados às “minorias”, ou questões de comportamento, caros à contracultura, assim como também apresentariam uma geração de dramaturgas brasileiras de grande talento. Prado também comenta uma suposta recorrência presente nas dramaturgias desse período: a semelhança de algumas de suas estruturas com a forma dramática de *A história de um zoológico* do dramaturgo norte-americano Edward Albee: uma situação com dois personagens, um marginal, inconformado, que ataca o outro, mais resignado, conformista, “burguês” – num embate discursivo cheio de momentos com traços expressionistas, surrealistas, ou mesmo de absurdo. Sobre este último ponto, a dramaturgia de Plínio Marcos seria menos lírica do que as outras citadas, antes, tenderia ao naturalismo, um naturalismo urbano, que se volta para a marginalidade. Prado (2009) compreende a obra de Plínio Marcos como sendo “de esquerda”, mas com a particularidade de atribuir ao social uma função de

pano de fundo nas intrigas, dando ênfase aos conflitos interindividuais e psicológicos dos personagens. Essas não constituiriam representações do povo, ou do proletariado – seriam uma espécie de “subpovo, subproletariado”: vagabundos, prostitutas de terceira categoria, cafetões, homossexuais, entre outros tipos do “submundo”.

Em vez de propósitos revolucionários, ou de uma encantadora ingenuidade, revelavam em cena um rancor e um ressentimento que, embora de possível origem econômica, não se voltavam contra os poderosos, por eles mal entrevistados, mas contra os seus próprios companheiros de infortúnio. [...] Plínio Marcos, acreditamos que sem o querer, orientado unicamente por seu instinto de escritor, abria assim caminho para os protestos de grupos que se julgavam oprimidos – as mulheres e os homossexuais. (PRADO, 2009, p. 103-104)

Através de diferentes poéticas, de diferentes autores brasileiros, os quais se desenvolveram, surgiram, ou se tornaram reconhecidos a partir de 1968, é possível perceber uma espécie de contaminação das dramaturgias épicas e/ou de cunho político por uma influência das correntes mais líricas (expressionismo, surrealismo e absurdo) – essa dinâmica “neomodernista”, ou mesmo “pós-modernista”, identificada a partir dos anos 1970, ainda hoje, é evidente nas estratégias de desvio contemporâneas, especialmente nas dramaturgias de desvios predominantemente líricos. Entre esses desvios, o monodrama foi o mais recorrente em nossa amostra (correspondente a 11% do total).

A partir do nosso *corpus* de peças, é possível inferir que é frequente a utilização do procedimento monodramático associado a outras estratégias de desvios, de cunho épico especialmente. O monodrama, como afirmamos, é uma das principais estratégias líricas de desvio, identificadas neste estudo. O procedimento monodramático corresponde, por analogia, ao inverso da noção

brechtiana de distanciamento/estranhamento, pois consiste fundamentalmente em apresentar a ação/situação dramática como projeção de uma mente, como produto de imaginação, ou seja, tornando subjetivo aquilo que é posto em cena. Se a distância épica traria objetividade e juízo crítico, o enquadramento monodramático traria subjetividade e desreferencialização, servindo, entre outros propósitos, à expressão dos movimentos (inconscientes, públicos, políticos etc.) de reação a uma “racionalidade excessiva”:

O que acontecia é que os dramaturgos nacionais estavam se agitando em busca de uma liberdade maior, ou diversa [...] Colocavam-se assim contra a ordem, qualquer que fosse, tanto a burguesa quanto a de esquerda oficial, erigidas ambas sobre a submissão do indivíduo à sociedade. Também no referente à peça, em sua organização interna ou em suas relações com o mundo exterior, exigiram os novos autores liberdade de atender às sugestões do inconsciente ou da imaginação poética, quebrando as regras dramáticas e a estrita verossimilhança psicológica, incorporando ao real o grão de loucura não menos necessário à existência diária do que a obra de arte. Os escritores pediam para si, em suma, a mesma autonomia de ação que estavam dispostos a dar às suas personagens. Vida e teatro deviam escapar juntos à servidão da racionalidade excessiva. (PRADO, 2009, p. 104-105)

Ambas as estratégias (desvios épicos e desvios líricos, particularmente o monodrama) relativizam a “realidade” ficcional apresentada, relativizam a ação dramática, poderiam ser, por isto, ambas caracterizadas como estratégias de cunho épico, por operarem efeitos de distanciamento. Mas a distinção e caracterização do monodrama como procedimento de desvio lírico se justifica na medida em que este procedimento se diferencia do épico pelo apelo, ou indicação que faz às emoções, aos senti-

mentos, à dinâmica inconsciente, íntima, onírica, da percepção humana – esses aspectos são evocados por meio de explicitações do enquadramento íntimo das personagens, do *scriptor*, ou mesmo devido a um alto grau de desreferencialização da ação, espaço, tempo, personagens e discursos: “Se queremos exprimir, em verso e prosa, o estado de alma de um personagem em determinada situação, temos diante de nós apenas um *tema lírico*”. (SOURIAU, 1993, p. 46, grifo do autor)

Assim, da mesma forma que procedimentos de *montagem* e *colagem* se definiriam pelo grau de autonomia de suas partes, estratégias monodramáticas se diferenciariam pelo grau de desreferencialização e alusão a uma projeção subjetiva. Um exemplo já foi mencionado: *Valsa nº 6* seria um monodrama polifônico, pois toda a apresentação da ação dramática do texto é realizada sob a perspectiva subjetiva da personagem Sônia, cujo discurso explicita as vozes de diversos sujeitos, exhibe seu intenso diálogo. Já em *Vestido de noiva*, também um monodrama polifônico, o plano da realidade, contraposto aos planos monodramáticos da memória e da alucinação da personagem Alaíde, de certa forma, distancia, *estranha* o próprio procedimento monodramático – o que podemos admitir como desvio épico da peça – um recurso de *montagem*, que remete à dramaturgia expressionista do início do século XX. Ainda assim, embora determinante, essa montagem não se sobrepõe ao caráter eminentemente lírico do texto de Nelson Rodrigues – lirismo presente não apenas no procedimento monodramático como na construção dos discursos, dos personagens e das atmosferas. As diferentes configurações dos monodramas, identificados neste estudo, indicam sutis transbordamentos do drama pelo lírico, os quais, simultaneamente, também utilizariam desvios épicos em sua construção, determinando, assim, seus graus de desreferencialização. Vejamos alguns exemplos.

Fluxorama e Savana glacial

Jô Bilac é um jovem dramaturgo e diretor carioca, bastante profícuo, com mais de 20 peças encenadas entre 2006 e 2015. Em 2011, com o texto *Savana glacial*, o autor ganhou o prêmio Shell, na categoria Melhor Autor. Em 2013, sua peça *Conselho de classe* (BILAC, 2014), encenada pela Cia dos Atores, ganhou prêmios importantes como Associação dos Produtores de Teatro do Rio de Janeiro (APTR/RJ) e o Centro de Seleção de Candidatos ao Ensino Superior do Grande Rio do Rio de Janeiro (Cesgranrio/RJ). O dramaturgo tem também muitas indicações a prêmios por diferentes textos, cujas estruturas dialogam com diferentes poéticas e tradições dramáticas. Os textos *Cachorro!* e *Rebú*, por exemplo, apresentam forte influência do melodrama e da comédia de costumes – o primeiro ainda parodia o estilo rodri-gueano. O premiado *Savana glacial*, em princípio, um metadrama, embaralha os acontecimentos e desreferencializa as noções de espaço e tempo de tal forma que fica ambíguo se tudo que se apresenta em cena é a criação de uma personagem dramaturga, a percepção embaralhada de uma personagem sem memória recente, ou uma montagem do *scriptor*, espécie de jogo de sonho no qual o sonhador é o autor da peça. Apesar dessas características, não classificamos *Savana glacial* como monodrama, por ser evidente e predominante o caráter metadramático da peça – o texto é bem explícito a esse respeito. Na cena inicial, o dramaturgo Michel dá uma palestra:

Michel: [...] Tudo aqui é ficção. Esse apartamento. O casal se olhando na rua. A rua em si. A mulher entretida com os papéis. A suposta pilha de caixas, a suposta espera: o tempo aqui não é real. O beijo é ficção. O desejo é ficção. Ele também não é real. Tem uma rosa falsa na mão. Sorri e olha pra ela. Os dois se encarando: tudo falso. Ele pode se aproximar. Ela pode recuar, escorando-se na escrivaninha. Ele pode avançar num sorriso, em um não en-

tendimento, numa busca de afago. Até que ela, tomada de um horror, tão falso quanto tudo que acontece por aqui, pode alcançar uma tesoura falsa e cravar no peito falso dele. Daí vira a morte falsa. O grito falso. O sangue falso. Tudo falso. Tudo ficção. (tempo) Menos a dor... Não. A dor não. A dor é real. (BILAC, 2011, p. 2)

Durante toda peça, a intriga sugere a possibilidade de tudo em cena ser o produto de uma memória embaralhada (de uma personagem sem memória recente), ou de uma imaginação artística (do dramaturgo Michel) – ou mesmo uma montagem do *scriptor*, que narra aqueles acontecimentos. O texto apresenta essa ambiguidade entre monodrama, metadrama e montagem – uma abertura que convida a diferentes interpretações. Se *Savana glacial*, embora com traços líricos de monodrama, se caracteriza predominantemente por um jogo metadramático e de montagem épicos, outro texto do dramaturgo Jô Bilac tem no monodrama sua principal estratégia: *Fluxorama*, indicado ao prêmio APTR, em 2013. A rigor, a peça é uma colagem de três monodramas. Outra vez, temos uma peça estruturada por um procedimento épico, a *colagem*, mas, levando em consideração que, numa colagem, a autonomia das partes é maior, classificamos o texto *Fluxorama* como monodrama, pois há uma predominância do caráter monodramático (lírico) de cada uma de suas partes, as três cenas/situações apresentadas. Mais do que monólogos (nos quais haveria apenas um personagem falando consigo mesmo e/ou com interlocutores imaginários), os três textos que compõem *Fluxorama* apresentam três diferentes situações-limite, nas quais os personagens proferem discursos que representam um fluxo contínuo de seus pensamentos – monólogos interiores nos quais os personagens lidam com suas emoções, com seus limites e tentativas de autocontrole.

Cada uma das três cenas, partes, monólogos, apresenta particularidades na utilização do recurso monodrama. Embora as três partes abordem o tema *superação*, o fazem de maneiras

tudo saudade de tudo saudade de tudo saudade de tudo de tudo de tudo de tudo de tudo de tudo: saudade. Na semana seguinte fiquei cega. E o que veio a partir de então foi só escuridão. (BILAC, 2013, p. 8)

Assim, termina o primeiro monodrama, intitulado “Amanda”. Não ficam determinados o tempo e o espaço nos quais a personagem profere seu discurso – a contextualização referencial é indefinida, aberta. O segundo monodrama, intitulado “Luiz Guilherme”, apresenta um homem preso nas ferragens de seu carro após um acidente, tentando manter a consciência desperta para não morrer. Nesse monodrama, o personagem precisa manter o pensamento ativo, pensar é uma questão de sobrevivência em sua situação. Ao final do monodrama, não sabemos se ele irá sobreviver.

Meu joelho pressiona meu peito, minha mandíbula trinca a minha língua,
eu devo ter quebrado uns quatro...não...cinco...cinco dentes...cinco ossos...não. oito...oito ossos... eu quebrei oito ossos...

...

oito ossos... puta que pariu oito ossos...

puta que pariu

de entrada.

caralho..... oito ossos....

puta que pariu caralho to fudido

...que loucura.....loucura..loucura...to fudido.

Caralho to todo fudido puta que pariu....

Somos um só agora.

Eu e o meu Mustang.

A simbiose.

A massa desforme e concreta, numa terceira referência.

Se eu pudesse gritar por ajuda: gritaria.

Se eu pudesse ajeitar o meu cóccix evitando essa espetada pungente: ajeitaria. Se eu pudesse beber uma dose de Brandy por agora: beberia. (BILAC, 2013, p. 9-10)

O terceiro monodrama, contraposto às duas primeiras situações, eminentemente trágicas, apresenta uma situação mais leve, ou otimista: uma tentativa voluntária de superação física. A situação apresenta a personagem Valquíria na corrida de São Silvestre, competição tradicional que ocorre todo dia 31 de dezembro em São Paulo. Valquíria tenta vencer “a si própria”, usando a força do pensamento para não ceder ao esgotamento físico. Destaquemos que o primeiro monodrama apresenta uma tentativa de preservação do(s) sentido(s) (através de Amanda, que procura dar sentido a uma existência sem “sentidos”); o segundo apresenta uma tentativa de sobrevivência depois de uma tragédia (através da manutenção da consciência de Luiz Guilherme, enquanto espera ajuda); e o terceiro apresenta a tentativa de superação física de Valquíria, através da colaboração de seu pensamento:

Tá acabando
 Tá na reta final
 Tá pra fechar com chave de ouro
 Tá pra entrar na história
 Tá com fé de que vai ser melhor > o ano
 Tá começando amanhã
 Tá tranquila, vai sem pressa...
 Tá tudo bem
 Tá tudo certo
 Tá diferente, mas é isso aí...
 Tá tudo mudando e você faz parte disso, você
 Tá junto, é prova disso
 Tá provando o que pra quem?
 Tá querendo se justificar pra quem?
 Tá buscando sentindo ?
 Tá cansada
 Tá querendo arregar?
 (quem fala assim?)
 Tá querendo Arregar? Arregar? (?) (?) (?)
 Você já chegou até aqui, você veio até aqui
 Isso já é alguma coisa

Quem que você conhece, tirando o Sérgio, que é profissio-
 nal, não vale...
 ? quem? Você! Você é maravilhosa! Já tá no lucro!
*Primo rua infância tarde turma disputa terra havainas divi-
 dindo o campo calor grito garoto 12 anos provoca*
 Tá querendo arregar?
 Você não vai arregar!
 Não vou deixar
 Vai terminar
 Vai chegar até o fim
 Vai terminar uma coisa uma vez na vida
 Uma vez na vida uma vez na vida uma vez na vida.
 (BILAC, 2013, p. 22-23, grifo do autor)

A tentação da desistência persiste durante todo o discurso de Valquíria, tensionando seu esforço em continuar. O texto termina com um “ponto final” ambíguo, que tanto pode sugerir a desistência quanto a conquista do objetivo da personagem. O recurso de colagem dos três monodramas, procedimento de desvio épico, tem como função apresentar três abordagens diferentes do tema “superação”, sugerindo relações paratáticas entre as três cenas. Mas o enquadramento subjetivo, íntimo, a enunciação como diálogo interior, adotada na estrutura discursiva de cada uma das três partes da peça, evidencia-se como a principal estratégia de construção dramática do texto, cuja temática é também relativa à dimensão íntima do ser humano, à superação pessoal. Esse constante enquadramento subjetivo sobrepõe-se ao gesto de *colagem* e justifica, assim, a classificação de *Fluxorama* como uma dramaturgia de desvios líricos, particularmente, um monodrama.

Cheiro de chuva

Brevemente, mencionaremos ainda o texto *Cheiro de chuva* (2007), do premiado dramaturgo paulista Bosco Brasil, conhecido por

diversas peças, entre elas, *Budro* (1996) e *Novas diretrizes em tempos de paz* (2007), ganhadoras do prêmio Shell, respectivamente, em 1994 e 2002. *Cheiro de chuva* apresenta o diálogo, verbal e corporal, entre uma professora de dança e um aluno, numa aula particular. Naquele dia, o aluno vai a aula pela última vez, pois estaria de mudança com sua esposa para outra cidade – e seu objetivo é comunicar sua partida à professora. No entanto, ao final da peça, esse objetivo não é cumprido. Há uma atração reprimida entre os dois personagens que ambos não têm coragem de revelar, e a cena final, na qual o casal dança enquanto uma tempestade se aproxima, deixa em aberto a possibilidade tanto de uma interpretação otimista quanto pessimista em relação à concretização do desejo dos personagens. O procedimento monodramático está presente da seguinte forma: assim como em *Vestido de noiva*, há um plano da realidade que, no caso de *Cheiro de chuva*, corresponde à aula de dança. Nesse plano, os dois personagens treinam, ensaiam, trocam falas objetivas, relativas às instruções, ou dialogam de maneira anódina e evasiva, particularmente, sobre o tempo (“a chuva que se aproxima” é um assunto recorrente). A sala de dança tem espelhos e, nas rubricas, o autor indica que há um plano “dos espelhos”, no qual os personagens enunciam aquilo que pensam e não dizem no plano “real”. É interessante notar que a rubrica indica a existência de um relógio na sala de aula que para sempre que os personagens entram no plano do espelho. No plano do espelho, da reflexão, do íntimo, não haveria tempo – mas haveria corpo:

PROFESSORA – (*Tempo*) Desde o começo da aula eu tinha certeza que você queria me contar alguma coisa.

ALUNO – (*Pausa*) – E você?

PROFESSORA – Eu, o quê?!

ALUNO – Também fiquei com a impressão de que você queria me contar alguma coisa....

PROFESSORA – (*Desconversa*) A gente está batendo muito papo e dançando pouco. Pode ir botando os seus sapatos.

A Professora começa a se arrumar na frente do espelho, enquanto o Aluno vai calçando seus sapatos. O relógio pára. E estamos do outro lado do espelho. O Aluno passa a falar para o reflexo da Professora no espelho.

ALUNO – É claro que eu aprendo muita coisa com você. Como eu mudei... Agora eu danço feito um menino! (*Pensa*) Feito um menino... Um menino. (*Pensa*) Mas o que a gente aprende assim, meio desprevenido, sem esperar, sabe como é, fica, fica no corpo da gente... [...]. (BRASIL, 2007, p. 59-60, grifo do autor)

Em *Cheiro de chuva*, o procedimento monodramático também se articula com uma emersão épica: o recurso sutil de *montagem* e/ou *metadrama*, presente na articulação dos dois planos de uma mesma ação. Destaquemos que esses dois planos se relacionam por desdobramento, não apenas por contraposição, pois são dimensões diferentes de uma mesma situação dramática. Segundo Sarrazac (2012), a cisão do microcosmo seria uma das principais características do metadrama, mas essa estratégia tenderia a criar uma distância irreduzível entre dois grupos de personagens: de um lado os que vivenciam um drama, do outro, os que teriam como função interpretar esse drama, e constituir-se “testemunha dele, mensageiro, comentador”. (SARRAZAC, 2012, p. 107) Em *Cheiro de chuva*, há apenas um grupo (um casal) de personagens em ambos os planos, cuja distância não é irreduzível, pelo contrário, os planos são simultâneos e se atravessam. É claro que existe uma dinâmica na peça de contraposição, um sutil gesto épico, que contrapõe um diálogo dramático mínimo (plano da realidade) ao dialogismo virtual que é reprimido e ecoa internamente, na subjetividade (no corpo) dos personagens. Pensando essa contraposição como gesto social (relação entre o individual e o coletivo), podemos inferir um esquema geral, temático, o qual abordaria o divórcio entre pensamento e/ou sentimento e a ação concreta. O tom lírico e o conteúdo confessional das réplicas, além do próprio artifício fantástico/

onírico das entradas dos personagens num “mundo dos espelhos”, sugerem que a peça seria um monodrama no mínimo, ou uma espécie de jogo de sonho. Mas, para além de qualquer referência a concepções absolutas, o discurso da peça é composto, majoritariamente, pelo fluxo de pensamento de dois personagens que sonham, devaneiam, simultaneamente, internamente, enquanto praticam um aula de dança e travam um diálogo cotidiano e objetivo.

No plano da realidade, o diálogo dos personagens é insignificante, ou significante de uma ausência (a não expressão de determinados sentimentos). No plano do espelho, o diálogo dos personagens é abundante e trata-se de um diálogo entre monólogos – o que reforça o caráter lírico das falas. As réplicas exprimem sentimentos, memórias e imagens dos personagens, mais do que decisões ou respostas diretas a indagações mútuas. Em síntese, se aplicarmos o modelo de *drama lírico* de Mendes (1981) à *Cheiro de chuva*, novamente, teremos uma identificação: há dinâmica de repetição/acumulação da ação dramática (as ocorrências somam-se, mas não se encadeiam); desreferencialização do espaço (paisagem subjetiva dos personagens, e do *scriptor*) e do tempo (relógio que “para”, suspensão temporal); relativa alegorização dos personagens (denominados A Professora e o Aluno); e linguagem poética, traduzindo imagens, sensações, questionamentos (em contraposição às réplicas objetivas, que expressariam decisões dramáticas).

Jogo de sonho

Como já afirmamos anteriormente, o *jogo de sonho* é tomado neste estudo como um procedimento correspondente a uma subcategoria, um tipo de *monodrama polifônico* – estratégia de desvio lírica. Essa distinção se baseia no próprio *Léxico* (2012):

O certo é que que graças ao jogo de sonho strindberguiano a dramaturgia moderna da subjetividade encontra uma base. Toda peça que adere a essa forma, a esse tipo de desvio para abordar a realidade no teatro, constitui-se em um monodrama polifônico. (SARRAZAC, 2012, p. 101)

Se todo *jogo de sonho* é um procedimento monodramático, uma vez que expõe a subjetividade de outro, ou outros, em que medida um monodrama não seria um jogo de sonho? Em outros termos, quando essa distinção pode ser útil à interpretação de obras dramáticas? *Fluxorama*, peça já comentada, é um exemplo.

Os três monodramas que compõem *Fluxorama* expõem o fluxo mental de personagens em situações-limite, possivelmente reais, bem concretas e relacionadas a seus respectivos corpos. Podemos inferir enredos desses monodramas, ou situações razoavelmente definidas, com uma referencialidade objetiva. O monodrama, mesmo com um discurso elíptico, semelhante à estrutura de um sonho, pode ainda assim apresentar, ou sugerir, uma ação objetiva, linear, inserida em tempo e espaço definidos. Ou seja, é possível expressar o enquadramento subjetivo de um personagem (ou autor), de maneira monodramática, seguindo alguns princípios do drama absoluto, inclusive, seus aspectos realistas, se imaginarmos, por exemplo, a ação/situação em *Fluxorama* com enquadramento realista. Neste sentido, propomos tomar o termo “jogo de sonho” para definir um tipo de monodrama ainda mais radical em sua subjetividade e/ou lirismo. A noção *jogo de sonho* pode servir, assim, para diferenciar monodramas que fogem aos princípios de unidade, totalidade, verossimilhança, causalidade de maneira mais explícita. São exemplos possíveis de jogos de sonho as dramaturgias consideradas surrealistas e absurdas (as absurdas, particularmente, teriam alguns aspectos realistas/naturalistas). De maneira geral, essas dramaturgias apresentam variados níveis de incoerência e fragmentação dos discursos, ações e referenciais de espaço e tempo, os quais indicam que, mais do que uma consciência

individual, ou um enquadramento subjetivo de algo virtualmente objetivo, a própria estrutura da peça seria semelhante a de um sonho. Nesse caso, o “sonho” seria atribuído ao “autor sonhador”, o *scriptor* da peça. A unicidade dessas obras, com graus diversos de incoerência e suprarrealismo, é tomada pelo *jogo de sonho* do autor dramático. Mas esses jogos de sonho podem articular uma estrutura dramática em sua totalidade, ou serem utilizados, pontualmente, num determinado momento de uma ação. Destacamos também que a referência direta a um sonho no enredo de uma peça não implica necessariamente que sua intriga seja estruturada como um jogo de sonho. Mais aspectos também podem ser melhor observados se consideradas algumas diferenciações entre características de inclinação surrealista e absurda, potencialmente presentes nas dramaturgias monodramáticas. Algumas obras contemporâneas apresentam traços de ambas as influências e podem contribuir para esta reflexão. Vejamos alguns exemplos.

Amores surdos, Marcha para Zenturo, Por Elise e Congresso Internacional do Medo

Grace Passô é uma dramaturga, diretora e atriz mineira, integrante do grupo de teatro *Espancal*, ganhadora de diversos prêmios, entre eles, o prêmio Shell SP; o prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA); o prêmio Serviço Social do Comércio (SESC) em parceria com o Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões de Minas Gerais (Sated/MG); e o prêmio da Usina Siderúrgica de Minas Gerais S.A com o Sindicato dos Produtores de Artes Cênicas de Minas Gerais (Usiminas Sinparc). Entre outros trabalhos, em sua trajetória com o grupo mineiro, Passô assinou os textos dos espetáculos *Amores surdos, Marcha para Zenturo, Por Elise e Congresso Internacional do Medo*. As versões finais dos textos dos respectivos espetáculos foram publicadas pela editora Cobogó em 2012. (PASSÔ, 2012a,

2012b, 2012c, 2012d) Essas dramaturgias estão intrinsecamente relacionadas aos seus processos cênicos, teatrais, resultados de projetos do grupo, criados numa espécie de processo colaborativo. Essa relação íntima com o processo teatral que as originou parece se traduzir nas estruturas e discursos das referidas peças, através de desvios épicos, a exemplo dos procedimentos de montagem e colagem, mas também, e especialmente, através de seus desvios líricos. Se pensarmos no drama lírico, tal como formulado por Mendes (1981), poderemos reconhecer, em diferentes graus, identificações de aspectos do modelo nas quatro peças. É notável como, de todos os desvios líricos, pelo menos, dos que mencionamos aqui, *o jogo de sonho* é o mais recorrente nas dramaturgias de Passô. São frequentes em seus textos acontecimentos e situações fantásticas, de inclinação surrealista ou, quando se trata de uma estratégia mais sutil de subjetivação, de inclinação absurda. Se pensarmos nas heranças surrealistas e também nas heranças do absurdo (TAVARES, 2011) – de *Três irmãs* (TCHEKHOV, 1979) a *À espera de Godot* (BECKETT, [1980?]), ou a *A cantora careca* (IONESCO, 1997) –, podemos afirmar que as peças de Passô (2012a, 2012b, 2012c, 2012d) apresentam aspectos identificados com ambas, mas com predominância da herança surrealista. Antes, porém, façamos uma pequena diferenciação entre aqueles procedimentos que associamos ao surrealismo e aqueles mais associados às dramaturgias de absurdo – esses referenciais podem servir a uma reflexão sobre os monodramas e jogos de sonho.

Heranças surrealistas e absurdas

No livro *O teatro do absurdo* (1968), ainda hoje uma das principais referências sobre o assunto, o teórico Martin Esslin inclui na tradição do absurdo, cujos expoentes seriam Beckett e Ionesco, movimentos vanguardistas como o expressionismo, o dadaísmo e o surrealismo. O dramaturgo e pesquisador Gil Vi-

cente Tavares (2011), em sua tese *A herança do absurdo: vestígios no drama contemporâneo*, considerando as contribuições de Esslin, julga necessário estabelecer diferenças entre as heranças surrealista e absurda, pois a primeira tenderia a ser traduzida em procedimentos dramáticos de caráter fantástico, onírico, não realista e/ou inverossímil – além de estar, historicamente, identificada com um movimento vanguardista, autodeclarado, do início do século XX. Já a segunda não se constituiu em um movimento organizado e veio a se desenvolver, difusamente, a partir da Segunda Guerra Mundial – indicando certa perplexidade, ou niilismo de seus autores diante da percepção do horror e da irracionalidade das guerras e regimes autoritários, tanto de direita como de esquerda, os quais pareciam tornar o projeto moderno, europeu, de emancipação pela razão e pela ciência, aparentemente, fracassado.

Embora possam apresentar pontualmente as características surrealistas mencionadas, as dramaturgias de absurdo tenderiam a um enquadramento mais realista, ou semirrealista, dos acontecimentos cênicos. Essas peças tenderiam a apresentar contextos verossímeis, com situações e diálogos aparentemente naturais e cotidianos, mas que revelariam, potencializados pela aparência de normalidade, relações e atitudes estranhas, inusitadas – absurdas. Pequenos incidentes são superdimensionados e graves ocorrências são tratadas como banalidades; os espaços tendem a sugerir ambientes comuns que evidenciam a emergência do inusitado; os personagens são incoerentes, tendem ao automatismo, à alienação, ou à irracionalidade, entre outros aspectos recorrentes. Em sua diferenciação das referidas tendências, Tavares (2011) cita a peça *O rinoceronte* de Ionesco (1976) como exemplo de construção na qual o autor, expoente do absurdo, tenderia mais ao surrealismo, diferentemente de *As cadeiras* (2004), outra obra do dramaturgo romeno, a qual estaria mais próxima da concepção de absurdo defendida.

A peça, apesar de toda uma atmosfera de Absurdo, se torna surreal quando os habitantes da cidade surgem com cabeças de rinoceronte. Não se está mais trabalhando com um deslucamento, com uma realidade estranha, dissociada do cotidiano, mas em consonância mínima com ele. A peça de Ionesco chega ao ilógico, ao surreal, o que fica reforçado pelo que já foi dito aqui, quanto à estrutura dramática da obra em questão. O sonho é alimentado pelo impossível, e é impossível que pessoas passem a ter cabeças de rinoceronte. (TAVARES, 2011, p. 69-70)

Levando a afirmação de Tavares às últimas consequências, seria também “impossível” os pais de um velho viverem todo tempo dentro de uma lixeira (como em *Fim de partida*, de Beckett), ou mesmo um professor, cujas aulas matam os alunos, continuar, reiteradamente, recebendo novos alunos, como se nada de terrível fizesse (*A lição*, de Ionesco). Ou seja, o grau de suprarrealismo do absurdo pode ser menor (e diferente) do que o do surrealismo, pois o absurdo sugeriria certa aparência de realismo, corresponderia a algum tipo de verossimilhança e indicaria, tematicamente, certa perplexidade e estranhamento do mundo, dos homens e da linguagem – mas dentro de um contexto com alguma ordem perceptível, ou com alguma expectativa de ordem. Sintetizando algumas características do absurdo, Tavares (2011) propõe pensar nos seguintes aspectos dramaturgicos: a atonia das personagens, a trans-historicidade dos acontecimentos e os deslucamentos (descentramentos, desestabilizações) da ação, dos personagens e do espaço. Procuramos levar em consideração aqui as diferenciações sintetizadas por Tavares (2011), e temos o entendimento de que tanto as tendências surrealistas quanto absurdas podem estar presentes (e articuladas) em monodramas e jogos de sonho – a diferença seria o grau de suprarrealismo. Ou seja, classificar uma estratégia de construção de uma peça com traços absurdos, tais como os sintetizados por Tavares, como *jogo de sonho* não significa atribuir a ela o caráter onírico, tal como pre-

conizado pelo surrealismo, o qual, virtualmente, seria traduzido em intrigas fantásticas, inverossímeis, “impossíveis”. Propomos apenas, com o termo “jogo de sonho”, fazer referência a esse gesto maior, presente na estruturação de uma intriga monodramática (seja mais surrealista, seja mais absurda), que instala um efeito de estranhamento via subjetivação, desviando-se da unidade, totalidade, causalidade e verossimilhança clássicas. Uma relativização do sentido por meio de situações, personagens e discursos alegóricos, simbólicos, de referencialidade instável, aberta.

Voltando às peças de Grace Passô, propomos considerá-las como jogos de sonho e comentá-las a partir de algumas diferenças entre seus aspectos surrealistas e absurdos. Começamos tomando o texto *Marcha para Zenturo* como exemplo de obra mais próxima às peças de absurdo. A ação que se passa no futuro, em 2441. A peça é uma espécie de distopia, na qual um grupo de amigos, afastados há algum tempo, se reúnem no espaço limitado de um apartamento para passar a noite de *réveillon*, enquanto nas ruas acontece uma passeata (a “marcha para Zenturo”). *Marcha para Zenturo* remete mais à atmosfera do absurdo do que ao delírio, à desordem, ao sonho das peças surrealistas, ou mesmo das peças oníricas de Strindberg. O relativo confinamento e atonia das personagens de *Marcha para Zenturo*, certa incapacidade de comunicação e esvaziamento das relações, explícitos na vacuidade das réplicas proferidas, além do inusitado dos acontecimentos, entre outras características, parecem remeter a atmosfera europeia do pós-guerra, de perplexidade e esgotamento, associadas por Tavares (2011) e tantos teóricos às peças de absurdo. Há, inclusive, um procedimento metadramático: um grupo de teatro apresenta a peça *Palavras de Anton*, espécie de pequena montagem de réplicas de textos de Anton Tchekhov, autor russo, cuja obra é considerada por Tavares (2011) como uma das precursoras das tendências absurdas. Interessante notar a relação do texto, particularmente, com *A gaiivota* (2014) – obra do autor russo, na qual também acontece uma pequena peça dentro da peça e que, assim como *Marcha para Zenturo*, tam-

bém termina com o suicídio de uma personagem. Em *Marcha...*, um dos amigos, o personagem Marco, está doente e, supostamente, seria ele o motivo da reunião de todos. Mas, durante toda peça, Marco tenta se comunicar, ou estabelecer um diálogo com seus amigos e é cortado, ou ignorado por eles, a rubrica indica, inclusive, a ausência de toque entre os personagens.

Patalá: E a Yoko falou, falou, não é que se formou em Ama de Leite mesmo.

Marco: Noema, posso te fazer uma pergunta? Você já reparou que... (é cortado)

Lóri: (*disfarçando uma derrota íntima*) Viajei, mas as coisas mudam. E, além do mais, com o tempo me apaixonei pela profissão de jardinagem, foi isso. E você, Noema, não está de sobreaviso?

Noema: Quem se deu bem foi Guilherme Albertini: está vendendo enciclopédias.

Lóri: Patalá, o caso Rófen Záfen deu até nas lentes de contato! Os Rófen Záfen saíam juntos: a mãe, o pai, a avó, a filha e o cachorro. Eles abordavam a vítima, a mãe amarrava a pessoa pra filha espancar, enquanto isso o pai ia enxugando o sangue que escorria e a avó cantava uma música sinistra. No final, eles mandavam o cachorro morder a vítima. Me desculpa, Gordo, mas eu jamais conseguiria defender os Rófen Záfen.

Noema: (*para Lóri*) Não, hoje eu não estou de sobreaviso.

Marco: Noss... (é cortado)

Patalá: Lóri, você acertou no meu presente, eu adoro o Mesa Gigante, meu jogo predileto.

Todos: Nossa, que luxo, Noema! [...]. (PASSÔ, 2012b, p. 43-44, grifo da autora)

No final de *Marcha para Zenturo*, Marco se mata com um tiro, assim como o personagem Trepliov de *A gaivota*. Esse texto de

Passô, que faz citação a Tchekhov e possui diversas características atribuídas às peças de absurdo, diferencia-se, por exemplo, de outras obras de sua autoria como *Amores surdos*, *Por Elise* e *Congresso Internacional do Medo*, nas quais o jogo de sonho tem uma inclinação mais surrealista, que se mostra mais diretamente e estrutura os discursos.

Em *Por Elise*, há uma Dona de Casa que, enquanto narra histórias de seus vizinhos, precisa se proteger dos abacates que caem do teto imprevisivelmente; há também um Cão que late palavras e outras personagens que indicam alegorias, ou situações simbólicas como um Lixeiro em busca de seu pai, uma Mulher perdida e um Funcionário que trabalha como recolhedor de cães doentes, protegido por um uniforme que faz com que ele não sinta quando o espancam e nem quando o amam.

Em *Congresso Internacional do Medo*, outra peça da autora, a atmosfera surrealista é evidente na reunião de personagens, pesquisadores e personalidades, convidados de diferentes países, com diferentes línguas (inventadas pela autora, assim como os filósofos e países mencionados), os quais discorrem sobre assuntos diversos e são traduzidos por uma mesma personagem, a Tradutora. No decorrer do Congresso (cujo título faz referência a um poema homônimo de Drummond), acompanhamos diálogos surreais e até um parto de uma das congressistas acontece. A personagem dá à luz na mesa do Congresso, que continua após o acontecimento, sendo interrompido novamente, na sequência, pela morte súbita da Tradutora, a qual inviabiliza por completo a comunicação.

Já em *Amores surdos*, há um hipopótamo, o qual teria sido trazido e criado pelo caçula da família – que não notara a presença do animal num dos cômodos do apartamento durante anos, tampouco a ausência do pai, que teria sido engolido por ele.

Embora, pontualmente, também apresentem aspectos associáveis ao absurdo, essas peças se caracterizam predominantemente pela inverossimilhança, pela fantasia, pela imaginação lírica – aspectos identificados com as preconizações surrealistas.

tas e, em termos de procedimentos dramatúrgicos, associados com o *jogo de sonho*. Entre essas três peças de Passô, estruturadas como *jogo de sonho*, destacamos ainda uma particularidade. Em *Amores surdos*, além de jogo de sonho do *scriptor*, há uma ambiguidade sobre se tudo que está em cena não é um sonho do personagem Joaquim, um sonâmbulo, que sonha com a peça. A fala de Joaquim, na segunda cena do texto, serve como prólogo e também como resumo da peça, recurso metalinguístico, justificado dramaticamente como sonambulismo.

Joaquim está sonâmbulo e fala com a plateia.

Joaquim: Boa noite. Obrigado por terem vindo. Desculpe começar assim, cortando o sonho de vocês, mas para que tanto suspense? Todas as histórias do mundo já foram contadas. Essa é só mais uma história de uma família comum, que toma café, em que um briga com o outro, em que um adoce, enfim: com nossos problemas cotidianos. No começo, este telefone vai tocar, porque meu irmão, que mora longe, está com saudades de nós. Depois nós vamos ficar aqui, convivendo com nossos hábitos particulares; até que no final o telefone vai tocar novamente, nós vamos saber atender e receber a notícia de que meu irmão se suicidou. A nossa história é essa. [...]. (PASSÔ, 2012a, p. 18, grifo da autora)

Ou seja, em *Amores surdos*, o sonho de um determinado personagem se confunde com o jogo de sonho do *scriptor* – toda a obra está estruturada sobre essa ambiguidade, que justifica a dinâmica de sua montagem e seus aspectos surrealistas. A peça *Clandestinos*, de João Falcão, também já comentada, apresenta um sonho em sua sequência final. Segundo nossa classificação, *Clandestinos* seria, prioritariamente, um metadrama, porém, com características líricas, entre elas, o recurso de monodrama – que torna subjetivos e desreferencializa os per-

sonagens e situações. Em outras palavras, o que se passa em *Clandestinos* estaria ocorrendo dentro da mente de Fábio, personagem dramaturgo. Este desvio monodramático, que justifica a montagem de variadas cenas, relativamente autônomas, pode ser classificado, em última análise, como um jogo de sonho. Como afirmamos, na sequência final, num momento em que dois personagens se reconhecem como sendo um o sonho do outro, Fábio, o dramaturgo, acorda num camarim – sugerindo que tudo que se passou até então foi um sonho do personagem. Mas a peça não termina aí. O personagem Eduardo aparece novamente e, aquilo que pensávamos ser um sonho, mostra-se, novamente, como monodrama do personagem Fábio. Obviamente, temos em *Clandestinos* uma ambiguidade, como em *Amores surdos*, entre o monodrama/jogo de sonho do *scriptor* e o sonho de um personagem específico, (um sonho dentro de outro sonho dentro de outro sonho...). Destacamos que *Clandestinos* e *Amores surdos* são exemplos de textos, os quais, com ambiguidade, e de maneiras particulares, apresentam um sonho de um personagem como estratégia de estruturação de intriga – como gesto total de montagem. Não se trata mais aqui apenas de surrealismo, fantasia, ou montagem onírica – jogo de sonho do *scriptor*. Essas peças se referem diretamente ao tema ou acontecimento “sonho” através de sonhos, explícitos, de determinados personagens. É claro que os sonhos dos personagens correspondem também, indiretamente (princípio dramático por excelência), ao jogo de sonho do autor, ou *scriptor*. A presença de um sonho de um determinado personagem numa intriga é uma estratégia que pode ser pontual, ou não. Nos dois exemplos comentados, a estratégia de referência direta a um sonho de um personagem específico serve como princípio estruturante da intriga, ou revela ambiguidade em relação a esse aspecto. Outro exemplo bem-sucedido dessa utilização está no texto *Namíbia, não!*, do dramaturgo Aldri Anunciação (2012).

Namíbia, não!

Ator experiente, o baiano Aldri Anunciação (2012) estreou como dramaturgo com o texto *Namíbia, não!*, escrito com o apoio de um edital de desenvolvimento de dramaturgia, do Governo do Estado da Bahia. Além do edital, o autor produziu e integrou o elenco da primeira encenação do texto, ganhando o prêmio Braskem de Melhor Autor e publicando a peça pela Editora da Universidade Federal da Bahia (Edufba) em 2012. Em 2013, *Namíbia, não!* ganhou o primeiro lugar do prêmio Jabuti, na categoria Livro Juvenil – uma conquista importante para a dramaturgia nacional, tendo em vista a resistência à publicação regular de textos dramáticos. Esperamos que a visibilidade do Jabuti, considerado o maior prêmio nacional de literatura, estimule projetos de publicações de peças, as quais, assim como *Namíbia, não!*, podem dar prestígio, visibilidade e reconhecimento para editoras que optam por esse tipo de investimento.

Mas concentremos nossa atenção na análise da intriga de *Namíbia, não!*, especificamente, em seu aspecto de jogo de sonho. O texto se concentra nos desdobramentos de uma situação dramática central: o confinamento de dois primos num apartamento – numa tensa tentativa de sobrevivência. Uma sinopse possível: em um futuro próximo, o governo brasileiro teria decretado que todos os cidadãos de “melanina acentuada” fossem capturados e enviados à África. A medida seria, supostamente, uma reparação social aos danos causados pelo Estado no período da escravidão. Para não incorrer no crime de “invasão a domicílio”, os cidadãos devem ser capturados na rua. Por esse motivo, aparentemente absurdo, se comparado à própria medida adotada pelo governo, André e Antônio permanecem trancados no apartamento, e debatem uma série de questões suscitadas pelo impasse. Há certa progressão da ação, uma vez que a situação de confinamento como tentativa de sobrevivência, embora não se altere fundamentalmente, vai sendo intensificada a partir de determinados acontecimentos: o corte do gás, da água, da energia elétrica e a

investida dos agentes de estado – que acabam levando à morte o personagem Antônio, por asfixia auto-sugestionada, e capturando o personagem André na sequência final. A última cena da peça apresenta André declamando em português e alemão (língua oficial da Namíbia), o célebre poema abolicionista *Navio negreiro* de Castro Alves, que denuncia o tráfico de pessoas no Brasil do século XIX. A cena indica que o personagem está sendo transportado para Namíbia. Assim, termina a peça. Esse momento final do texto faz da terrível possibilidade de repetição histórica, no século XXI, de crimes, teoricamente, característicos de séculos anteriores, uma imagem perturbadora das contradições persistentes na contemporaneidade. O desfecho de *Namíbia, não!* teria certo efeito trágico – pois sugere a possibilidade de uma repetição histórica –, porém, todos os efeitos de distanciamento, operados no decorrer da intriga, contribuem para uma relativização de seu final, cuja potencial tragicidade parece indicar uma provocação contrária: essa tragédia é irremediável?

Quanto ao procedimento de *jogo de sonho*, ele fica mais explícito a partir de um determinado momento da peça, quando há um *black out*, sinalizando o corte de fornecimento de energia elétrica. Nesse momento, os personagens são pressionados por vizinhos, policiais e pela voz de uma socióloga que tenta convencê-los a se entregar. O clima de tensão é intensificado e, quando ouve-se o barulho de arrombamento de porta e tiros de metralhadoras, o personagem André acorda:

ANTÔNIO – (*calmo*) Algum problema, primo?

ANDRÉ – (*resfolegante*) Cadê o policial?

ANTÔNIO – Que policial?

ANDRÉ – Tinham cortado o fornecimento de luz elétrica para os de Melanina Acentuada, o policial arrombou a porta pra me pegar e acabou metralhando a gente!

ANTÔNIO – (*achando graça*) Você cochilou... Teve um pesadelo, primo! (*sério*) A luz realmente foi cortada. Passamos

a noite toda no escuro. (*pausa*) Aceita um chá? [...]. (ANUN-
CIAÇÃO, 2012, p. 88, grifo do autor)

Assim como em *Clandestinos*, ou *Amores surdos*, em *Namíbia, não!*, o sonho de um personagem determinado se confunde com a ação total da peça. Não há indicação textual direta de que tudo que se passa em cena é um sonho de André, mas acontecimentos surreais começam a se intensificar depois do despertar do referido personagem. No nível actancial da intriga, ou seja, tendo em vista a totalidade da ação da peça, *Namíbia, não!* também pode ser classificada como *jogo de sonho*, pois, embora proponha certo enquadramento realista dos acontecimentos cênicos, esse parece se identificar com o “realismo” típico das dramaturgias de absurdo, nas quais a aparência de realismo contribui para a evidência do inusitado e de estranhas contradições. Além disso, o texto também apresenta traços surrealistas que são explicitados, especialmente, a partir do sonho de André. Na sequência do despertar do personagem, começa a nevar no Rio de Janeiro e, depois, dentro do próprio apartamento; há uma luta corporal entre os personagens (no decorrer da luta, eles citam textos de Franz Kafka); e até uma manada de elefantes surge na história:

De repente, surgem, ao longe, sons de uma manada de elefantes correndo assustada.

ANDRÉ – O que é isso?

Antônio e André correm assustados para a janela. Sons da manada de elefantes aumenta.

ANTÔNIO – Meu Deus! De onde vieram esses elefantes?

ANDRÉ – (*rindo e falando alto, tentando superar o som dos elefantes*) Não sei, primo!

ANTÔNIO – (*alto*) Estão destruindo a rua... Derrubando os postes! Que loucura! [...] (ANUNCIAÇÃO, 2012, p. 108, grifo do autor)

Esses acontecimentos fantásticos podem indicar um caráter monodramático particular do texto: a situação dos dois personagens, primeiramente apresentada de maneira absurda, no decorrer da intriga, a partir do sonho de André, passa a ser apresentada de maneira fantástica, indicando certa ambiguidade se tudo que se passa em cena seria um sonho de André, ou uma espécie de projeção subjetiva dos personagens, montagem de sonhos de cada um deles, ou mesmo, simplesmente, um jogo de sonho do autor/*scriptor*.

Apesar desses desvios líricos, a intriga de *Namíbia, não!* articula um enredo concentrado, de forte efeito dramático, com um conflito claro, cuja a progressão linear tem um desfecho definido. Embora com essas características um tanto aristotélico-hegelianas, o prestigiado texto de Anúnciação (2012) reúne (monta), numa estrutura dramática aparentemente simples, uma série de procedimentos de desvio líricos e também épicos, como se colocasse toda uma imensa oferta de procedimentos dramatúrgicos dispostos pelas tradições e seus desvios à serviço do debate proposto – numa estrutura dinâmica, de concisão admirável. Se o tema central da peça é, infelizmente, antigo, em *Namíbia, não!*, ele é colocado (formalmente, estruturalmente) sob uma perspectiva aberta, polifônica, que procura explicitar as contradições que envolvem o debate, e deixar à recepção a função de discernimento. A originalidade da construção dramática de *Namíbia, não!*, baseando-nos nos referenciais deste estudo, estaria na articulação particular de seus desvios. Entre eles, o jogo de sonho parece central. Mas, se abordarmos o texto como dramaturgia de desvio, além de sua inclinação lírica, há também uma série de emersões épicas.

Como desvios épicos, podemos destacar a montagem evidente nos cortes temporais e espaciais, operados nas cenas

de *flashback* (a exemplo da cenas de captura da mãe de André e de seu interrogatório pela socióloga), também nas passagens de tempo (indicadas explicitamente em diversas rubricas), entre outros aspectos, como o debate dos personagens a respeito de si mesmos e da situação dramática na qual estão inseridos (desvio épico de inclinação metadramática); a discussão e comentário de questões sociais, políticas e econômicas, com menções às celebridades da cultura pop e citações de Castro Alves e Franz Kafka; além das indicações cênicas de diversas interferências visuais (efeitos de luz e projeções de imagens) e sonoras (vozes e ruídos diversos), as quais propõem uma série de efeitos de distanciamento, bem conhecidos e teorizados.

Como é possível perceber, não é à toa que *Namíbia, não!* tem sido objeto de admiração artística e teórica, reconhecida como exemplo de dramaturgia brasileira contemporânea bem-sucedida. A construção do texto, acanônica e polifônica, entre outros méritos, articula variados procedimentos dramatúrgicos, de diferentes tradições e desvios, de maneira sofisticada e, aparentemente, simples – o que torna sua estrutura ainda mais especial.

// Poema dramático

H3

Passaremos?

M2

Suportaremos?

H1

É assim que nós somos.

M1

É assim que morremos.

H2

Aceitando a convenção.

M1

À beira de um precipício.

H3

Onde o resto é vício.

M2

Ou indício de perversão.

H1

E correto é deixar a vida passar..

M1

Fugir do tédio de um casamento?

H2

Fugir do tédio de ser um medíocre?

M2

Se achar no mais perverso e mais comum?

H3

E ser o convencionalmente ousado?

M1

Perverter o impuro?

M2

Conspurar o maculado?

H1

Violar o escancarado?

H2

Vitrines de sexo.

M1

Sites gratuitos de pornografia.

M2

Vídeos baixados com gente comendo merda...

H3

Comendo criança...

H2

Comendo velhinhas...

H3

Dois paus no mesmo cu.

M2

Na mesma boceta.

M1

Um taco de beisebol.

H1

Uma bola de golfe.

M1

Um punho inteiro no cu de alguém.

H3

Asiáticas, negras, loiras, morenas, travestis, deficientes...

H1

Eu quero.

M1

Bem-dotados, malhados, raspados, encapuzados, travestis, deficientes...

H2

Eu quero.

H3

Queimaduras. Arranhões. Cortes.

M2

Eu quero.

H1

Arranhões. Queimaduras. Gozo.

M1

Eu quero.

H1

Cortes. Gozos. Arranhões. Queimaduras. Arranhões. Gozos.
Cortes.

M1 e M2

Eu quero.

H2 e H3

Eu quero que...

H1

Eu quero que você...

Canção dos prazeres

*Eu quero que você me morda o meu pescoço
Pegue esse seu pau grosso e ponha aqui em mim
E goze na minha cara pegue esse cetim
Que era um lençol velho e faça de algema
Pois gema, gema, gema enquanto ainda te mordo
Se queima, queima, queima a cera dessa vela
O bico do seu peito tá em carne viva
E viva, viva, viva outra lágrima dela*

*Eu quero agora que você morda o cetim,
Que era um lençol velho, enquanto a cera queima
E a vela queima, queima, queima esse pau grosso*

*Arranho seu pescoço com a minha algema
 Pois gema, gema, gema e bata na minha cara
 A sua tara é sufocar-me enquanto eu deito
 Se o corte aceito é uma outra lágrima dela
 Me mela, mela com seu gozo aqui no peito*

[...]. (TAVARES, [2011b?], p. 5-7, grifo do autor)

Alugo minha língua: cabaré erotragicômico (TAVARES, [2011b?]) foi um dos textos abordados na dissertação *A crise do drama entre nós*. (SANCHES, 2013) Na dissertação, a peça de Gil Vicente Tavares foi associada ao *poema dramático*, noção que é objeto de um dos verbetes do *Léxico* (2012), e também do *Dicionário de teatro* de Patrice Pavis (2011). Ambas abordagens teóricas apresentam algumas acepções recorrentes do termo, mas não há a tentativa de formulação de uma noção mais definida, mais operativa para análise. Propomos uma pequena contribuição nesse sentido, especificando nossa compreensão a partir da referida obra dramaturgica.

Alugo minha língua

O texto de Tavares, inspirado no conceito de *modernidade líquida* do sociólogo polonês Zygmunt Bauman (2001), aborda diversas questões que relacionam sexualidade humana e sociedade de consumo. São objetos de reflexão a urgência e a espetacularização da sexualidade, e sua influência num sentimento contemporâneo de esvaziamento das relações humanas. A primeira montagem do texto estreou em Salvador, em 2011, no Teatro Vila Velha, com direção de Fernando Guerreiro. Para além dos aspectos temáticos, estruturalmente, o texto é composto por falas, proferidas pelos personagens diretamente para o leitor/espectador, e letras de canções (indicações de virtuais números musicais). Os personagens são designados por letras e números, e não apresentam uma identidade fixa. Essas “letras enunciadoras” proferem falas que alternam questionamentos

e provocações de tom épico com falas mais subjetivas, expressões de sentimentos e imagens, de tom predominantemente lírico e acentuada musicalidade. A construção dos personagens não se dá no âmbito do conflito entre indivíduos, eles não representam simulacros de “pessoas autônomas em conflito”, antes, correspondem a figuras cambiáveis que dão vida às ideias e imagens acionadas pelo autor e seus jogos de linguagem. O texto não apresenta uma narrativa, ou enredo definido. Não há uma situação dramática no sentido até aqui utilizado, há apenas a proposta cênica de enunciar textos e ideias, através de cinco figuras, cujas réplicas parecem versos de um extenso poema sobre o tema. A impressão que se tem, na leitura do texto, é de certo efeito de coralidade, como se um mesmo discurso tivesse sido distribuído para cinco enunciadores – uma espécie de personagem coletivo, o qual, assim como os coros trágicos do teatro grego antigo, utiliza o recurso do endereçamento direto das réplicas ao leitor/espectador, e comenta, generaliza, questiona e “[...] exprime um *pathos* que simboliza o próprio *pathos* dos espectadores; com a adjunção à fala poética da dança e do canto”. (LOSCO; MÉGEVAN, 2012, p. 61)

Segundo o verbete “Coro/Coralidade” do *Léxico*, além de remeter às características originalmente associadas ao personagem coletivo da tragédia ática, a partir do fim do século XIX, a coralidade de diversas dramaturgias ocidentais corresponderia a um questionamento da concepção do microcosmo dramático e da dialética do diálogo, organizadas em torno do conflito dramático.

No nível da palavra, a coralidade manifesta-se como um conjunto de réplicas que escapam ao enunciado lógico da ação, e que podem estruturar-se de forma melódica, qual um canto em várias vozes; no nível dos personagens, corresponde a uma comunidade que não está mais propensa ao desafio do confronto individual. A coralidade desfaz assim o que Ricoeur designa como ‘configuração lógica’ característica do *mythos* aristotélico, privilegiando

estruturas de irradiação e fragmentação do discurso. (LOSCO; MÉGEVAN, 2012, p. 62, grifo dos autores)

Nos monodramas e jogos de sonho que comentamos (os de inclinação mais surrealista, ou os de tendência mais absurda), ainda que esvaziadas, fragmentadas e/ou inconclusas, ou mesmo com efeitos de coralidade em graus diversos, essas peças apresentariam algum tipo de ação/situação dramática definida, ou definível. Os personagens seriam identificáveis e o diálogo dramático, ainda que com diversos graus de incoerência, aconteceria como dinâmica de trocas verbais interindividuais, entre personagens – seres que agem “por conta própria”. Já nas estratégias, ou efeitos de coralidade mencionados, a enunciação dos personagens, ainda que tome aparência de narrativa, ou de réplica dramática, é sempre uma expressão subjetiva, ambígua, metafórica e musical – que não se refere ao discurso de um personagem individualizado, com caráter e pensamentos “autônomos” e, sim, a alguma confissão, recordação, questionamento ou expressão do “eu lírico” do *scriptor*. Em *Alugo minha língua*, são marcantes a musicalidade e ambiguidade do texto, além de sua estrutura cíclica, de ritmo recorrente, que alterna canções e réplicas, as quais não constituem uma interação, ou confronto entre personagens, tampouco correspondem às narrações, ou descrições objetivas. As falas dos personagens enunciam imagens, sensações, questionamentos e ideias, cujo sequenciamento não necessita de uma compreensão causal, ou lógica, pelo contrário, demanda do leitor/espectador uma identificação com a disposição anímica, com a atmosfera proposta pelo *scriptor* e por suas associações provocantes. Também é possível destacar as estratégias líricas de instalação de um tempo não cronológico e de sugestão de um cenário simbólico: a rubrica inicial (“num frigorífico?”) sugere uma metáfora visual das relações humanas tal como abordadas no texto, e não uma referência espacial objetiva.

Esses aspectos contrariam radicalmente as concepções dramáticas “absolutas”, uma vez que prescindem de uma situação dramática, tampouco de personagens identificáveis e trocas intersubjetivas. O texto progride através da associação e repetição de ideias, palavras, imagens e atmosferas. Podemos reconhecer no modelo de drama lírico, formulado por Mendes (1981), a maioria das características mencionadas, mas com um detalhe determinante: em *Alugo minha língua* não identificamos uma efetiva situação dramática e seu desdobramento – tal como a definimos neste estudo. Talvez, a partir dessa diferença, possamos delimitar uma abordagem para a noção de poema dramático.

A partir do sintético verbete do *Léxico, Poema dramático*, escrito pelas autoras Geneviève Jolly e Alexandra Moreira da Silva, também identificamos aspectos que, de maneira diferenciada, corresponderiam aos do modelo de drama lírico, formulado por Mendes e, particularmente, às noções de monodrama e jogo de sonho. O referido verbete inicia com algumas considerações do austríaco Peter Handke, o qual, junto com Heiner Müller e Harold Pinter, é um dos mais célebres dramaturgos contemporâneos, todos autores de poemas dramáticos, ou de textos cuja estrutura pode ser associada a essa noção:

Por que preservar tal noção nos dias de hoje? Porque se criou um espaço especializado em contaminações de gênero, estéticas e culturais. ‘Não percebemos mais formas’, ou ‘fronteiras entre o drama, o poema, a narrativa’, de maneira que é preciso ‘unir o tema do poema ou a possibilidade do poema, o arroubo lírico e também o elemento dramático’ (Peter Handke, 1987). [...] Uma primeira forma de poema dramático conhece uma desestruturação da forma tradicional, em razão do desaparecimento da decupagem cênica (ato ou cena únicos, peça-monólogo), ou mesmo do diálogo, da fábula, ou ainda de personagens identificáveis. Ele progride segundo uma lógica da repetição ou do leitmotiv, e pode comportar rubricas abundantes. (JOLLY; SILVA, 2012, p. 140)

A citação anterior confirma os aspectos mencionados: desestruturação da lógica actancial (dramática, ou narrativa) e, conseqüentemente, das categorias de personagem e diálogo. Em síntese, no poema dramático, a possibilidade de ausência de situação dramática, devido à concentração lírica de tempo e espaço, que unifica e intensifica a experiência, é prevista. Já no modelo de drama lírico, é a existência de uma situação dramática que é prevista, por mais desreferencializada, inconclusa e repetitiva que seja. Portanto, o poema dramático, formalmente, embora possa reunir aspectos do drama lírico, não dependeria das categorias de ação/situação, personagem e diálogo dramáticos. Como está claro no termo, trata-se de um “poema” - que apresenta elementos dramáticos. Mas os aspectos formais dessas obras são determinados por seus conteúdos líricos (sentimentos, pensamentos, sonhos e memórias), e não por um esquema actancial. Nesta perspectiva, diferente de um monodrama, por exemplo, um poema dramático não seria um tipo de drama – ele seria *uma forma lírica com emersões dramáticas*.

No entanto, esse tipo de escrita lírica foi, e continua sendo, praticado por prestigiados dramaturgos, os quais encenaram, ou tiveram seus poemas dramáticos levados ao palco – daí a relação direta com as dramaturgias contemporâneas. A particularidade dessa forma estaria no fato de que, por não se tratar de um drama, o poema dramático tenderia a prescindir de qualquer limitação formal em função de seu devir cênico, ou seja, em função de sua materialização teatral. Esse traço, ao qual propomos associar a noção, também é destacado no verbete do Léxico:

Radicalizado por Mallarmé, e reivindicado por alguns dramaturgos simbolistas (Maeterlinck, Yeats) ou por Hofmannsthal, o poema dramático substituiu a observação realista por uma visão fantasista, irreal ou interiorizada do mundo, privilegiando a sugestão e a emergência de uma voz lírica. Daí a importância do imaginário e da linguagem metafórica ou polivalente; daí, às vezes, a indiferença em

relação às condições materiais da representação. (JOLLY; SILVA, 2012, p. 141-142)

Para especificar a noção, propomos pensar o poema dramático como um tipo de forma lírica, um tipo de poema, caracterizado por apresentar emersões dramáticas. Essa classificação, substantiva, para usarmos os termos de Staiger (1997), é útil, porque indica um tipo diferente de expectativa de recepção, sugere um modo de leitura análogo ao de um poema lírico, e que é passível de ser identificado na estrutura e no discurso de cada obra. Além disso, definir poema dramático como forma lírica com emersões dramáticas é também destacar sua completa autonomia em relação à materialidade da arte teatral. Comentamos anteriormente que o drama, como forma literária, também seria “independente” da arte teatral. Entretanto, destacamos a existência de relações complexas entre a criação dramática e suas diferentes plataformas de veiculação (teatro, rádio, tv, cinema e internet) – a noção de *devir cênico* (SARRAZAC, 2012, p. 66), já mencionada, procura abordar esses fluxos. A definição que propomos para a noção de poema dramático procura dar conta de formas líricas radicais, cujas emersões dramáticas convidam, propiciam a utilização dessas obras no teatro – arte que, embora possa se servir de poemas dramáticos, nem por isso, os determinaria formalmente. Mas, ainda que não seja propriamente um tipo de drama, esse tipo de construção literária tem relação estreita com o questionamento e com o desenvolvimento das dramaturgias contemporâneas, pois é continuamente desenvolvido e encenado, constituindo, numa perspectiva mais ampla do termo, um exemplo de dramaturgia de desvios líricos. Os poemas dramáticos, substantivamente, podem não ser dramas (textos dramáticos), mas, ao serem encenados, tornam-se automaticamente dramaturgia – se tomarmos aquele sentido ampliado do termo que indicaria as construções cênicas, espetaculares, em suas diferentes dimensões artísticas. Isso pode ocorrer com qualquer tipo de texto, no entanto, destacamos o poema dramá-

tico, pois a noção é adequada para abordagem de textos encenados cujo lirismo é ainda mais radical do que os jogos de sonho mencionados anteriormente. Em síntese, embora não se trate de um texto dramático nos parâmetros tradicionais, consideramos que um poema dramático também pode ser compreendido como dramaturgia, no caso, uma dramaturgia de desvios predominantemente líricos.

// Ação cíclica

Nossa última subcategoria de desvio lírico não é título de um dos verbetes do *Léxico* (2012), embora possa ser identificada em muitos aspectos das diferentes noções abordadas pelos autores do livro. Assim como todos os desvios comentados neste capítulo, também a ação cíclica seria um procedimento previsto pelo modelo de *drama lírico* de Cleise Mendes (1981), o qual adotamos para referenciar as principais emersões líricas, relativas à construção da fábula/intriga nas dramaturgias contemporâneas.

Se também nos basearmos nas concepções de situação dramática e modelo actancial, identificar uma ação dramática de uma peça será, sobretudo, determinar um sujeito dessa ação e seu respectivo movimento/devir em direção a algum objeto. Para as concepções às quais o drama absoluto corresponde, um drama teria uma situação dramática inicial (definida com a identificação de um sujeito e de um objeto), a partir da qual se desdobrariam outras situações, numa progressão linear e causal que culminaria com um desfecho: uma resolução do movimento/conflicto estabelecido e desenvolvido. Nesta perspectiva, uma peça de *ação cíclica* seria um texto dramático cuja situação/ação dramática central progride circularmente, através de repetições, acumulações e/ou numa dinâmica de movimento espiralado – que não demanda um desfecho definitivo:

[...] a presença do lírico na obra dramática atinge principalmente a linguagem e o modo de encadeamento das situações, quebrando onexo causal que as faria desfilarnuma sequência lógica. Em termos estruturais, a hibridização lírico-dramática atinge sobretudo o argumento [enredo] da peça reduzindo a intriga a uma única situação básica e recorrente. (MENDES, C., 1981, p. 56)

Em relação ao desenvolvimento da ação, Mendes (1981) destaca que o drama lírico se desenvolve a partir da repetição de momentos e de imagens, os quais reafirmam uma mesma situação básica. Tomando *À espera de Godot* como exemplo de drama lírico, Mendes apresenta a base para o desenvolvimento de uma reflexão mais direcionada a esse aspecto dramatúrgico, a ação cíclica – emersão lírica diretamente relacionada à estruturação da ação.

É importante destacar, fazendo referência à citação anterior, que as emersões líricas no drama se explicitariam, principalmente, na linguagem e num modo de encadeamento das situações que as tornariam subjetivas, de referencialidade instável. Sobre este último ponto, na abordagem das noções de monodrama, jogo de sonho e poema dramático, mencionamos exemplos de estratégias de enquadramento e montagem, as quais não seriam consideradas completamente épicas, pois teriam como efeito a subjetivação de tudo que é posto em cena. Essas estratégias, caracterizadas pela expressão de conteúdos líricos – imagens, sons, sentimentos, ideias, questionamentos, impressões etc. –, correspondem a modos de construção da ação, ou de articulação de cenas, que podem basear-se numa situação básica recorrente (como em *À espera de Godot*), costurar diferentes situações (como em *O sonho*), ou mesmo apresentar um enredo definido, mas fragmentado, do qual o início, o meio e o fim podem ser compreendidos *a posteriori* (como em *Valsa nº 6*), depois da leitura do texto, ou da apresentação de um espetáculo. Ou seja, as noções de monodrama, jogo de sonho e poema

dramático, de maneiras e em graus diferentes, se referem a estruturas dramáticas que não correspondem ao modelo de drama absoluto, tampouco ao enquadramento naturalista de representação. Em todas as três referidas noções, podemos identificar dramaturgias de ação cíclica, mas com diferenças. Essas particularidades podem ser melhor compreendidas se nos referirmos novamente à distinção, já apresentada, entre aspectos dramáticos surrealistas e absurdos.

Entre outros traços, os procedimentos de monodrama, jogo de sonho e poema dramático podem ser diferenciados pelos graus de subjetividade e de lirismo que apresentam. Já a noção de ação cíclica estaria relacionada a um procedimento de repetição, muito comum nas peças de absurdo e que, mesmo em texto que não apresente a linguagem e a atmosfera geralmente associadas ao absurdo, pode operar uma estratégia de desenvolvimento baseada na repetição como modo de sucessão das cenas. A relação com o absurdo que ressaltamos seria mais relativa à paródia de realismo e à concentração dramática numa situação básica, características também frequentes nas intrigas de ação cíclica. A linguagem, a atmosfera, as temáticas das peças de absurdo também estão relacionadas ao procedimento de ação cíclica, mas não necessariamente. Em nossa concepção, o relativo realismo e certa dramaticidade tradicional (situação dramática, unidade de tempo e espaço e trocas verbais interpessoais), embora deslucadas (TAVARES, 2011), ou seja, estranhadas por certa ilogicidade dos discursos e raciocínios apresentados, seriam também características de grande parte das dramaturgias que fazem uso do procedimento de ação cíclica. Mas, se os procedimentos de monodrama, jogo de sonho e poema dramático problematizam a referencialidade da ação dramática e proporcionam liberdade em relação às categorias tradicionais do drama, o procedimento de ação cíclica, por sua vez, pressupõe uma ação dramática definida, ainda que circunscrita a uma situação recorrente, que não se resolve, ou que se repete. Portanto, as identificações entre as peças contemporâneas

que apresentam ação cíclica e as peças consideradas de absurdo se dão em diversos aspectos, mas a concentração numa situação dramática básica recorrente é a principal referência para identificar esse procedimento de construção.

Mais do que uma subjetivação onírica, capaz de justificar qualquer tipo, por mais incoerente e inverossímil que seja, de sucessão de cenas, acontecimentos e réplicas, a ação cíclica destaca a recorrência de uma situação dramática específica, a qual representa um conteúdo temático, simbólico. Tavares (2011), em sua tese sobre os vestígios do absurdo nas dramaturgias contemporâneas, associa o absurdo a todo um espírito de época, caracterizado por uma frustração da expectativa moderna na racionalidade, para a qual a Segunda Guerra Mundial e os regimes autoritários do século XX representariam um dos principais limites. Esse ambiente de perda total de sentido, essa perplexidade, teria feito o homem, o europeu principalmente, se deslocar para dentro de si, numa reação ao mundo.

A ação do homem não é mais a dos pequenos conflitos, briga por heranças, terras, amores e hereditariedade, ela, agora, passa a tratar dos grandes conflitos do homem e de sua existência. Agora, a grande ação é contra o mundo, ou de tentar existir nele. As situações se encerram numa só grande ação: espera, sobrevivência, entendimento. E nenhuma delas se conclui. Seja na rota para cima, seja na rota para baixo, o círculo é fechado e o ciclo é repetido, ou infindo. (TAVARES, 2011a, p. 72-73)

As duas metáforas mencionadas por Tavares (2011a) correspondem ao que chamamos de dinâmicas de repetição opressiva e espiralada. Na primeira, aquilo que se repete (palavra, frase, gesto e/ou acontecimento) é explicitamente apresentado como repetição. Um exemplo é a estratégia, muito comum nos textos contemporâneos, de um final que repete o início do texto. Essa repetição, emersão lírica da intriga, pode significar uma situa-

ção de opressão no sentido de não haver saída, possibilidade de mudança, a reiteração, neste sentido, representaria certo aprisionamento dos personagens num ciclo, ou situação. Mas a repetição também pode sugerir os constantes encerramentos e inícios de novos ciclos, diferentes. Nesses casos, pode haver o reconhecimento de repetições, mas essas ocorrem em diferença, se modificam, pois são redimensionadas a cada ciclo – esse aspecto indicaria, talvez, um caráter semi-episódico, que chamamos de espiralado (pois a repetição se daria em diferença). No limite, precisamos da linguagem, do discurso específico de cada texto para pensar o procedimento de encadeamento de situações, ou cenas, como (*ação cíclica* de) repetição opressiva, ou espiralada. Em ambos os casos, a repetição seria um aspecto de cunho lírico – pois se assemelharia à estratégia de um poema, que tende a progredir por repetição:

[...] ela não progride no sentido de um futuro, como no drama dramático, antes imita a sugestão de um poema. Através da repetição, do estribilho de perguntas e respostas que se fecham sobre si mesmas, cria-se uma estrutura de ritmo recorrente. (MENDES, C., 1981, p. 65)

Assim, a ação cíclica, mesmo em texto cuja linguagem não seja tão lírica, metafórica, ou desreferencializada, pode ser considerada um desvio lírico da intriga. Ainda no nível do encadeamento de situações, a ação cíclica de repetição espiralada também pode se aproximar de uma emersão épica, ganhando um caráter quase episódico. Nesses casos mais ambíguos, cada vez mais recorrentes, recomenda-se que a análise leve em consideração outros aspectos dramatúrgicos, para além da construção da intriga, observando também a construção dos personagens e de seus diálogos.

Os javalis e Crimes delicados

A dinâmica de repetição opressiva, particularmente, é muito comum nas peças de absurdo. Nessas dramaturgias, a situação dramática básica e sua constante reiteração indicariam uma atmosfera, ou ideia de alienação, automatização, *entulhamento* (TAVARES, 2011a) – associados a uma perspectiva de esvaziamento do sentido. Um exemplo é o texto *Os javalis*, de autoria de Tavares ([2008?]) e que é objeto de reflexão e associação ao absurdo pelo próprio autor. Em sua tese, Tavares (2011) discorre sobre a peça, cuja montagem também dirigiu, e comenta alguns trechos da obra, associando-a às peças de absurdo. Não procederemos aqui a uma análise mais detalhada de *Os javalis*, ainda mais tendo em vista as análises já publicadas do dramaturgo e teórico, entretanto, destacaremos a ação cíclica da peça. Vejamos um trecho do início, que se repete no final da peça:

(Sala de uma casa comum. À esquerda, entrada que dará pra cozinha. À direita, porta que será a saída da casa. Sala cheia de móveis, aparência antiga. O HOMEM A estará em posição de tiro, em direção à cozinha. Veste roupas básicas, calça e camisa, que serão parecidas com as do HOMEM B, com exceção ao paletó. O motivo se tornará óbvio no decorrer da trama. Ouve-se um disparo. A luz abre-se.)

HOMEM A

O tiro de misericórdia. Não adianta a insistência. O prolongamento da espécie deveria ser um procedimento comum a homens e mulheres. Ah, mas no meio tem os problemas, e no meio das pernas o maior deles! *(Pausa, guarda a arma que estará em suas mãos)*. Não suporto visitas. Perco meu tempo discutindo coisas que sempre levarão à morte. Pois sim?! Tudo não leva à morte? Ou vai me dizer que tudo que fazemos, apressadamente, não é para afastá-la? Pois sim. Ainda ontem, tomava chá com minha mãe, em sua casa, quando o vizinho veio pedir açúcar. Odeio

armas. Ando com elas sempre escondidas. É pra eu não ver o quanto somos ruins. Se eu caçava quando era novo!? Ah, essa é boa. Javalis no meu prato. Em plena cidade tropical. Só podia ficar louco. Um cavaleiro não pode comer comidas perecíveis. Conservantes nem pensar. Talvez por isso não existam cavalheiros hoje em dia. As visitas me perturbam e eu ando armado. Se sou louco?! Essa é boa. Não saio às ruas porque não tenho motivos. Minha mãe faz compras e me traz aqui. Minha vizinha. Ela e a gostosa da frente. Sempre quis comer a vizinha da frente. Javali no dendê. Se saio de casa aos domingos? Minha mãe faz os almoços e convida muita gente. A maioria vem de penetra. Coisa da nossa gente. Você está em uma festa, na sua casa, e acaba como desconhecido. Posso ir ao banheiro? É o que dá vontade de perguntar. Vou ter que limpar a cozinha de novo. Visitas só dão trabalho... (*Toca a campainha*). Quem é? Deve ser o vizinho pedindo açúcar. (*Toca mais uma vez*). Já vai! Oh, inferno, são esses vizinhos. (*Abre a porta*. **HOMEM B** *entra esbaforido*).

HOMEM B

Feche a porta, rápido. Os javalis estão chegando...

HOMEM A (*estranhando*) Como é que é?

HOMEM B

Os javalis! (*Empurrando a porta entreaberta*). Ai fora...

HOMEM A (*meio irônico*) Javalis? Em nossa cidade?!

HOMEM B (*se explicando*) Foi o que eu disse a eles.

HOMEM A

Faça o favor de se retirar de minha casa. Não te conheço e estou farto de histórias de javali.

HOMEM B

O javali é um porco feroz. Pode nos matar com suas presas.

HOMEM A

Não com a porta fechada...

HOMEM B

Esta porta não é nada para os javalis!

HOMEM A

Você quer que eu chame a polícia?

HOMEM B

Os javalis já comeram as cabeças de todo mundo, nessa cidade. Não sobraram nem policiais, nem professores, nem jovens. Só nos resta esperar pelo fim do mundo... [...]. (TAVARES, [2008?], p. 1-2, grifo do autor)

É exatamente com esse diálogo que termina (e começa) a peça. Sem entrar em detalhes sobre sua intriga, destacamos que, no decorrer da ação, que ocorre sem interrupção, mudança de tempo, ou espaço (numa sequência de “presentes”, como recomenda o drama absoluto), há certa inversão de papéis entre o Homem B e o Homem A, entre o invasor e o proprietário, que culmina num tiro que o Homem B dá no Homem A, prosseguindo com o mesmo texto inicial, e sugerindo que, antes, o Homem A, provavelmente, teria feito o mesmo. Novamente, batem à porta, e novo ciclo se inicia, aparentemente, da mesma forma. Essa repetição reiterada, exatamente igual, no nível da ação dramática, parece indicar uma dinâmica (irreversível?) de invasão e tomada de propriedade, a qual, mais do que uma situação dramática recorrente, indica uma imagem, um tema, um objeto de reflexão. O aparente realismo do texto, traço comum nas peças de absurdo, contribui para explicitar o inusitado das situações e intensificar a perplexidade dos personagens.

Outra peça com características semelhantes é *Crimes delicados*, do dramaturgo, roteirista e romancista mineiro José Antônio de Souza (2000). A peça, embora escrita e encenada pela primeira vez nos anos 1970, continua sendo montada com re-

lativa frequência. Em Salvador, houve uma montagem no ano 2000, com direção de Elísio Lopes Júnior e outra em 2014, com direção de Marcus Alvisi, diretor carioca, convidado por elenco e produção baianos. A peça, cuja ação também se passa dentro de um apartamento, tem alguns cortes temporais, separando algumas cenas com *blackouts*, indicados na rubricas. O enredo pode ser resumido assim: um casal de classe média resolve aprender a matar pessoas, supostamente porque “está na moda”. Decidem começar o aprendizado com o assassinato da empregada doméstica. Saem de cena, dando a entender que irão matar a empregada na rua. Há um corte temporal. Quando o casal volta da rua, compreende-se que já mataram a empregada e, inclusive, discutem os cuidados que devem tomar para não se comprometerem. No entanto, indicando certo traço surrealista, a empregada surge novamente. E é esta a situação dramática que irá se repetir: ainda que matem a empregada, ela “revive” como se nada tivesse acontecido. No fim da peça, o casal chega a cortar o corpo da empregada em pedaços. Ainda assim, na última cena da peça, que também remete à cena inicial, quando o casal discute sobre os crimes que estão nas manchetes dos jornais, a empregada surge novamente, sugerindo a repetição inexorável daquela situação:

HUGO - É o que os outros têm feito?

LILA - Sim. Isso desorienta a polícia. Dois crimes seguidos não podem ser do mesmo casal.

HUGO - Um casal que a vida toda - e do mais alto conceito - etc. etc.

LILA - E aí a suspeita volta para o misterioso matador de grã-finos...

HUGO - Perfeito!

LILA - Bem tramado, não é?

HUGO - Diabólico! (RIEM)

LILA - E admitindo que para alguns seja moda: você vê, não tem nada de fútil. Pode ser moda, mas é uma moda inteligente, que mexe dentro da pessoa.

EFIGÊNIA - (ENTRA COM UM CARRINHO DE SUPERMERCADO CHEIO DE EMBRULHOS) Demorei fazer as compras, dona Dalila, porque o supermercado tá assim. E nunca vi demorar tanto pra embrulhar as coisas. Nunca vi gastar tanto papel. Veja o tanto de papael que gastaram neste embrulho. (DESEMBRULHANDO) Vai vendo. Este papel. Mais este. Mais este. Mais este. Mais este. Está vendo? Pra embrulhar isto. (MOSTRA UMA MÃO) E agora veja o que gastaram neste outro aqui. Vai vendo. Este papel. Mais este. Mais este. Mais este.

(HUGO E LILA ESTÃO AFUNDADOS NA CADEIRA. EFIGÊNIA CONTINUA DESEMBRULHANDO. APAGA LENTAMENTE).
(SOUZA, 2000, p. 83-84)

Novamente, apesar de certo grau de suprarrealismo, temos um texto com características comuns às peças de absurdo: certa paródia de realismo, unidade de espaço e, embora com alguns cortes temporais, certa linearidade temporal e progressão da ação – que concorrem para explicitar o absurdo da situação, dos personagens e a dinâmica de entulhamento, acumulação, repetição opressiva. Com o primeiro retorno da empregada, uma situação dramática se estabelece e não se resolve mais até o final da peça. A sucessão de acontecimentos parece intensificar a situação central que, assim como em *Os javalis*, tem um caráter temático e simbólico – não se resume a uma situação dramática, no sentido referencial, objetivo – a situação, reiterada pelo texto, representa uma ideia, um tema, uma imagem. Identificadas com o universo e com a poética comum às peças consideradas de absurdo, *Os javalis* e *Crimes delicados* são exemplo de dramaturgias, os quais, ainda que apresentando alguns traços tradicionais, ou realistas, em outras palavras, ainda que apresentando traços

dramáticos “absolutos”, têm na ação cíclica, de repetição opressiva, um desvio lírico de construção da intriga.

O fato da ação cíclica ser um procedimento frequente em textos com certas características semelhantes às peças de absurdo, como já afirmamos, não significa que não possa haver peças com características mais próximas ao surrealismo, ou mesmo às formas épicas, ou rapsódicas de dramaturgia, que apresentem o recurso à ação cíclica. As temáticas recorrentes nas peças de absurdo (o tema da espera, da tentativa de sobrevivência, ou de entendimento) sugerem a adoção do procedimento de repetição da ação como recurso de caráter opressivo, que representaria certo aprisionamento e esvaziamento de sentido. Mas há também, como já afirmamos, a dinâmica de repetição em diferença, que chamamos de ação cíclica espiralada, cuja sutileza, ou particularidade, pode ser confundida com emersão épica, de caráter episódico. A seguir, comentaremos nosso último exemplo de peça contemporânea integrante do *corpus* deste estudo. Esse último texto é *The cachorro manco show*, do dramaturgo paulistano Fábio Mendes, exemplo de construção que, além de apresentar uma ação cíclica, com um fim em que se repetem a mesma ação e discurso da cena inicial, também reúne uma série de características de tendências diversas, desvios de inclinação tanto lírica quanto épica, nas dimensões da ação, do personagem e do diálogo. Construção extremamente acanônica e polifônica, *The cachorro manco show* nos levou a considerar a sua classificação como rapsódia – desvio que indica mistura de procedimentos diversos, mas que é caracterizado como um desvio épico.

Procuramos deixar claro, desde o início, que nossa classificação das obras não se constituiria como fim e, sim, como meio para realizar uma reflexão sobre determinadas produções dramáticas. Nesse sentido, embora reconheçamos os transbordamentos complexos, operados pela forma dramática de *The cachorro manco show*, os quais não cabem em nossas noções aproximativas, optamos por classificá-la como dramaturgia de des-

vio lírico, uma vez que a ação cíclica, evidente em sua estrutura, nos pareceu o aspecto mais determinante de sua construção e, como os outros exemplos mencionados, mais do que uma situação dramática, referencial, que não se resolve e se repete – a ação cíclica de *The cachorro manco show* tem um sentido simbólico, indica uma imagem, um tema – e uma denúncia. Fazamos uma reflexão mais detalhada do texto.

The cachorro manco show

Fábio Mendes é um dramaturgo paulistano, nascido em 1976, que trabalhou como ator por dez anos em companhias como o Grupo Macunaíma do diretor Antunes Filho e a Cia. Ópera Seca de Gerald Thomas. Em 2004, Mendes recebeu o prêmio Fundação Nacional de Artes (Funarte) de Dramaturgia com a peça infanto-juvenil *Blog de Menino* e, em 2008, ganhou o prêmio Luso-Brasileiro de Dramaturgia António José da Silva pelo texto *The cachorro manco show*. Naquela edição, o prêmio Luso-Brasileiro homenageava o quadricentenário de Padre Antônio Vieira (1608 – 1687), autor português cujos sermões constituem importante referência para a prosa barroca brasileira. No texto de Fábio Mendes, alguns trechos dos *Sermões* de Vieira estão presentes, além de um fado do compositor português Augusto Hilário. A obra ganhou montagem dirigida por Moacir Chaves, com atuação de Leandro Daniel, e se apresentou em diversas cidades brasileiras (inclusive em Salvador, no Teatro Vila Velha) e também em Lisboa.

The cachorro manco show (2008) apresenta o personagem Homem, um mendigo que tenta conseguir a atenção e a ajuda de alguém, proferindo repetidamente um discurso no qual se refere a si mesmo como um cachorro manco. O cenário indicado na rubrica é um palco no qual está armado um enorme pedestal com um microfone – onde o personagem faz a maioria de suas enunciações. Esse palco, mais do que um espaço propício

para uma intriga metadramática, parece indicar uma paisagem subjetiva – seria um palco fantástico (percebe-se pela indicação do microfone gigante), no qual se daria uma espécie diferente de *stand up comedy*. Esse gênero de apresentação teatral seria uma versão contemporânea dos tradicionais *shows* de humor, porém, com a característica particular de seus intérpretes contarem piadas, histórias e fazerem comentários sem caracterização (sem figurino, maquiagem e adereços), pois o *stand up comedy* é compreendido como apresentação “sem personagem”. O ator, humorista, comediante falaria diretamente com o público e agiria “sendo quem é”. Sem entrar num exame mais rigoroso dessas particularidades questionáveis, usamos algumas concepções popularmente associadas à expressão “stand up comedy” para indicar a paródia efetuada desde a rubrica inicial do texto, pela simples contextualização espacial. Ou seja, mais do que um referencial metadramático, o palco com um microfone gigante, onde se apresenta um mendigo, é uma paisagem simbólica que traduz uma ideia temática: a apresentação das misérrias “reais” de um mendigo “real” como um tipo “diferente” de *stand up comedy*, o qual também apresenta características de um sermão religioso.

Misto de sermão e “[...] stand up comedy de um cachorro” (MENDES, F., 2008, p. 19), o texto apresenta a fala fragmentária e alucinada desse Homem que procura obter de seus ouvintes/interlocutores alguma ajuda, alguma possibilidade de salvação. Um mendigo procurando comover alguém com sua(s) história(s).

[...] E depois que você escutar toda a minha história, se você quiser me dar um pouco de... ração, um prato de comida, uma pequena doação em dinheiro, ou até mesmo uma noite, uma noite, apenas uma noite dormindo com um teto sobre minha cabeça... Eternamente fiel. Promessa. Ração por minha narração. Ração por minha narração. Minha língua não é morta. Minha língua não é morta!. (MENDES, F., 2008, p. 16)

Em relação à construção da intriga, a peça apresenta uma situação dramática que não se resolve: um mendigo tentando conseguir ajuda (por meio de seu discurso). Para isso, o personagem narra momentos comoventes de sua suposta história pessoal, costurando diferentes narrativas as quais parodiam episódios históricos e referências culturais dos gregos aos dias atuais como: a *Odisseia*, de Homero, a colonização do Brasil, a escravização dos africanos pelos portugueses, a corrupção da sociedade brasileira atual e, finalmente, um incidente numa igreja, que remete a um episódio real, ocorrido na Catedral da Sé em São Paulo – o qual comentaremos adiante. Além da narração, em diversos momentos, o Homem sai do microfone e se dirige a uma espectadora que, supostamente, estaria lhe interrompendo. O texto não determina se a espectadora ficaria apenas subentendida, se essas enunciações representariam alucinações do personagem, ou mesmo se a fala seria dirigida a uma eventual “espectadora real”, ou se o papel “espectadora” deveria ser interpretado por uma atriz. A ambiguidade é produtiva, embora reconheçamos que, em relação à prática cênica, é frequente, pelo menos em comédias, a estratégia de se escolher um eventual espectador para lhe dirigir uma série de piadas, réplicas e tiradas. No caso de *The cachorro manco show*, o texto não indica nem exclui essa interpretação. O que a encorajaria seria um determinado hábito de produção e recepção muito presente nas comédias. Essa dinâmica, de qualquer forma, viabiliza no texto de Mendes a alternância entre a fala narrativa e retórica, enunciada pelo mendigo no microfone, direcionada para todos, e a fala interpessoal, entre o Homem e a espectadora.

[...] Como assim, ‘qual é o seu nome?’, ‘Se presente de maneira decente’. Você tá querendo me derrubar? Tá querendo acabar com minha noite? Você acha que me conhece? Você acha que realmente me conhece? O meu focinho é muito comum. Muito comum. Muito comum mesmo. Cara de cachorro magro. Cachorro de

‘igreja’. Todo mundo só lembra do incidente na igreja!, o maluco da igreja, o cachorro da praça da Sé! Como assim, ‘qual é o seu nome?’, ‘qual é o seu nome’? Que pergunta mais inapropriada! A escolha do nome é o momento mais importante de todos! É o que une o cachorro e seu futuro dono. Eu não tenho! Eu tenho o nome que ele quiser, o nome que o filho dele escolher, o nome que Ele me deu! Eu já fui, eu já fui, eu já fui, eu já fui Argos, eu já fui Esmola, já fui Cabral, Antonio, Bidu, Bola, Biscoito, Bigode, Caracas, Caralho, Dado, Didi, Dedé, Mussum e Tião, Tom, Bandido e Cavallo. Táxi, Buraco e Malhado. Preto, Velho e Cansado. (*Pausa. Ataque de raiva.*) [...]. (MENDES, F., 2008, p. 17-18, grifo do autor)

A peça mostra que, depois de contar uma sequência de pequenos episódios, o mendigo permanece na mesma situação, suas palavras não mobilizam a espectadora à qual se dirigiu, nem a ninguém. Ele então se vira para outro lado, escolhe outro interlocutor e recomeça seu discurso, recomeça a tentar. A última rubrica anuncia a luz caindo lentamente até o *blackout* final enquanto ele reinicia. O que indica que a repetição seguirá indefinidamente.

A pesquisadora, tradutora e crítica de teatro, Daniele Avila Small (2008), embora se referindo à montagem original da peça, ou seja, tendo como objeto de reflexão prioritário o espetáculo, descreve aspectos que podem ser atribuídos ao texto, e que sintetizam algumas de suas principais estratégias no que diz respeito à intriga.

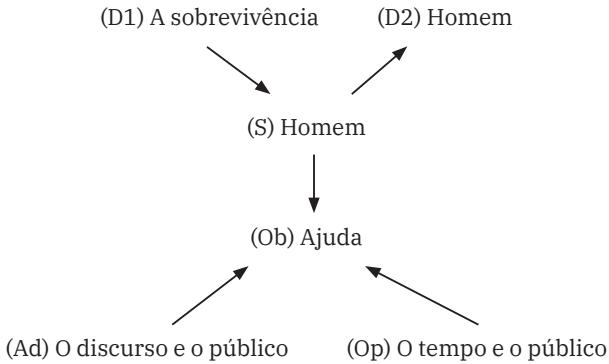
[...] Temos diante de nós um cachorro-mendigo, um pedinte-pastor, um sem-nome que, como uma criação divina, espera ser nomeado por seu dono/criador. Há uma aproximação entre a relação do cachorro com seu dono e a relação do homem com seu deus. No discurso do cão, vemos o discurso do homem. Na história desse cão que foi muitos cães, teve

muitos nomes e muitos donos, vemos uma retrospectiva-relâmpago da história do homem ocidental, que parte da Grécia, passa pelas grandes navegações e chega no mundo de hoje, das Topics de cahorro-quente e dos políticos com dinheiro escondido na roupa, em que a igreja continua sendo cenário de encontro da miséria e da fé. O cachorro que faz o sermão viveu todas essas situações e nos relata cada uma delas explorando o humor, a violência, a densidade e a crítica que permeiam seus relatos. (SMALL, 2008)

Como afirmamos, em diferentes práticas e perspectivas teóricas tradicionais, é preconizada uma dramaturgia linear, causal, estruturada em situações que se modificam, encadeando-se e, assim, fazendo progredir uma ação central que teria um desfecho. Para essas perspectivas de unidade de ação e causalidade do drama, a estrutura de repetição de situações, palavras e gestos, assim como os recorrentes inícios de novos episódios, o final em aberto e as indicações de repetição infinita (ação cíclica) constituiriam estratégias de desvios evidentes, com aspectos épicos e líricos. A estrutura dramática de *The cachorro manco show* apresenta episódios que são interligados e narrados pelo mendigo, o que consistiria numa dinâmica épica, e também apresenta repetições de expressões, palavras e gestos, que podem representar neuroses, tiques, jogos com sons e sentidos, ou mesmo alucinações do personagem, mas que também constituem uma espécie de ladainha, de música do pedinte, marcada por um determinado ritmo e composta com diferentes versos e refrãos:

Com licença, um minuto de sua atenção. Um minuto de sua atenção! Eu só preciso de...um minuto de sua atenção. Eu só preciso de um minuto, pra mudar a sua vida. Eu poderia estar...mordendo, atacando, mijando, fudendo, ou até dormindo aqui na sua frente, mas não, eu preferi ter, apenas, um minuto de sua atenção. Isso pra mim já basta. Já basta. Pra mim já basta. (MENDES, F., 2008, p. 16)

Além da repetição no nível do discurso do personagem, como destacamos, há a própria repetição da situação dramática, que não se resolve – o procedimento de ação cíclica. É interessante notar que, no caso de *The cachorro manco show*, a estratégia de “não resolução” da situação inicial tem forte potencial crítico-social: ninguém se importa com aquele ser humano, ou, mesmo se importando, ninguém se mobiliza para ajudá-lo, ele estaria condenado a pedir/pregar eternamente. A situação dramática inicial não se modifica ao longo do texto, não há, no sentido tradicional, uma progressão da ação dramática. A ação de pedir/pregar do Homem permanece em tensão constante com os espectadores, os quais estariam prestes a escapar a qualquer momento. O tempo, por sua vez, também é um forte oponente do Homem. Além de necessitar do tempo dos espectadores para que sua tentativa de pedir ajuda ocorra, o tempo, no sentido de vivência do *passado, presente e futuro*, é terrível para o personagem. O passado, narrado em alguns episódios, só apresenta humilhação e sofrimento. O presente do personagem, o momento em que ele profere seu discurso, é de necessidade extrema. E o futuro que o aguarda, como fica evidente no fim do texto, é a repetição daquele presente miserável – fruto de um passado mais miserável ainda. Nesse caso, a elaboração de um modelo actancial para *The cachorro manco show* corresponderia à sua situação dramática inicial (permanente). Entre outras opções, podemos formular a seguinte frase: o instinto de sobrevivência (D1) impulsiona o Homem (S1) a obter ajuda (Ob) e, para isso, ele conta com seu discurso e com o público como adjuvantes (Ad) e tem o tempo e também o público como oponentes (Op). A figura esboçada seria:



O público seria adjuvante por sua mera presença, na medida em que escuta o Homem, demonstrando algum interesse pelo personagem e permitindo que o discurso prossiga. E seria opo- nente ao manifestar eventual impaciência ou insatisfação com a performance do Homem. A oposição encarna-se principalmente na figura da Mama Polenta, a mulher presente na plateia, com quem o Homem discute diversas vezes durante sua explanação. Não há réplicas dessa espectadora/interlocutora, mas é possível inferir seus proferimentos (mesmo que frutos de alucinação do personagem) a partir das réplicas do Homem:

Oh, minha querida, tá querendo acabar com a minha noite? Primeiro pergunta meu nome, depois ameaça ir embora e quase leva com vocês dois casais, e agora quer saber onde eu nasci, quantos anos eu tenho e há quanto tempo eu dou meus sermões? Minha querida, eu estou querendo entrar na casa de alguém. Se não vai ser na sua, se você não está apaixonada e encantada comigo e com meu sermão, e não pretende me acolher dentro de seu lar, por favor cale-se [...] Gente grossa, insensível. Casca grossa. A senhora é descendente de português ou italiano? *Mama polenta. Mama polenta*, vou tentar recom- meçar. Posso? A senhora permite? (MENDES, F., 2008, p. 20-21, grifo do autor)

Apesar de não haver progressão linear e causal da ação, no sentido dramático tradicional, os episódios narrados pelo Homem se acumulam e vão formando certa cronologia: o personagem conta de seu nascimento, de sua fuga para o Brasil, de seu dono ladrão (político e pastor) e, finalmente, de seu “último dono” – formado em letras, em língua portuguesa, “[...] essa língua morta, ingrata, que conversa com tantos e ainda assim com tão poucos”. (MENDES, F., 2008, p. 55) No último episódio, que remete a um episódio real, ocorrido na Catedral da Sé em São Paulo, o Homem que, até então, referia-se a si mesmo como cachorro manco, funde-se com seu dono, assumindo-se como Homem e evidenciando o caráter alucinatório/simbólico de seu discurso – aspecto monodramático.

Lembro como se fosse hoje. Lembro do cheiro de vela, do cheiro da Igreja da Sé. Esmola era meu nome naquela época. ‘Mata eu, São Paulo! Eu não quero morrer de fome!’ A gente não comia há dois dias e ele tava ficando louco. Andava sempre com um cavaquinho e era conhecido como Pagode. Um dia, eu me lembro como se fosse ontem, a cidade de São Paulo comemorava quatrocentos e cinquenta quatro anos, missa lotada na Catedral da Sé. Tava todo mundo lá. O prefeito, o Ministro do Trabalho, os escravos, as putas, os bandidos, os portugueses, os macaquinhos, todo mundo! A gente não comia há dois dias, e ele resolveu entrar na igreja. Ia dar um jeito. Dizem que estava embriagado. Exagero. Um homem não pode dar um gole na sua bebida? Um gole, não posso? Eu não ia matar ninguém. Só queria comer alguma coisa. Só queria falar com Deus. Entrei pelo corredor, mancando, bêbado, tinha certeza que essa ia ser minha última grande caminhada. Tirei uma faca de cozinha do bolso e enfiei em um professor que tentou me segurar. Eu já tava perto do altar e gritei pro meu pai ouvir: Mata eu, São Paulo, eu não quero morrer de fome! [...]. (MENDES, F., 2008, p. 56-57)

The cachorro manco show apresenta um Homem condenado a narrar, pregar, pedir eternamente. O recurso da paródia não está apenas nas histórias e referências presentes no discurso do Homem. A própria figura desse personagem (não apenas o que ele diz) é uma paródia de mendigo, de cachorro e de pastor. Em relação à figura do pastor, é importante o papel das citações. O autor indica que os “[...] trechos em itálico/negrito foram retirados de Sermões, de Padre Antônio Vieira”. (MENDES, F., 2008, p. 11) Os trechos selecionados têm relação temática com o momento da fala do Homem em que estão inseridos. Surgem bruscamente, de maneira paratática, ou seja, procedendo por justaposição, estimulando o leitor/espectador a refletir sobre as possíveis relações entre os dois diferentes discursos.

É tempo pra cachorro. É tempo pra cachorro! Um ano de vocês são oito do nosso. Oito do nosso. Vocês acham que a gente tá parado, a gente tá voando. O tempo aqui é completamente outro! *E como o tempo não tem, nem pode ter, consistência alguma, e todas as coisas desde o seu principio nasceram juntas com o tempo, por isso nem ele, nem elas, podem parar um momento, mas com perpétuo moto, e revolução insuperável, passar, e ir passando sempre!* O tempo e todas as coisas. Passar e ir passando sempre! O tempo e todas as coisas. Passar e ir passando sempre! Sempre! Sempre! Sempre! Entendeeeeeeeeeu?! (MENDES, F., 2008, p. 18, grifo do autor)

Os trechos surgem destacados, logo, o texto parece querer evidenciar a diferença de estilo entre as enunciações do Homem e as citações de Vieira. Segundo a crítica de Small, na montagem original do texto, dirigida por Moacir Chaves, essa característica também foi evidenciada:

Na encenação, essas citações também foram marcadas pela diferença de estilo: são ditas com a carga de verdade

absoluta e a retórica perfeita dos sermões, com uma dicção e entonação bem diferentes da fala do cachorro. A presença dessas citações, um pouco estranhas nas primeiras vezes em que surgem, parece indicar que o autor conseguiu operar alguma subversão da idéia de homenagem, que é sempre um tanto pedante e costuma gerar um sem-número de espetáculos pouco inspirados atrás de um ganho de mídia. A peça de Fábio Mendes se vale de um potencial crítico muito bem articulado pela dramaturgia e conta com uma leitura fina e atenciosa de Moacir Chaves e Leandro Daniel Colombo. (SMALL, 2008)

Mais do que a subversão da ideia de homenagem destacada por Small (tendo em vista o convite feito ao autor para se inspirar na obra do padre jesuíta, homenageado daquela edição do prêmio), consideramos que a própria relação paratática estabelecida entre a figura do pedinte e a do pastor, entre aquele que prega e aquele que pede, sintetizada na ação de proferir um discurso de convencimento do interlocutor (recurso também da publicidade), já estrutura a situação dramática de modo a permitir uma rica reflexão sobre uma série de questões e temas, tanto do mundo ocidental como da sociedade brasileira em particular. Além dessa relação, temos a que é estabelecida pelo discurso do Homem, que se refere a si mesmo como cachorro, evidenciando a semelhança de sua condição com a de um animal abandonado. Como afirmamos anteriormente, do ponto de vista da estruturação da intriga, o personagem e sua situação dramática (mendigo pedindo ajuda) já tem um potencial crítico extremamente atual. Há também certo apelo mítico, se considerarmos, como destacou Small (2008), a ligação paratática sugerida pelo texto entre a relação do homem com Deus e a do cachorro com seu dono.

O discurso direto para a plateia (mencionada na rubrica) é uma questão central para a estruturação da obra. Mais do que estratégia de narração, ou de costura rapsódica, a enunciação

direta para uma plateia, que se confunde com uma enunciação direta para o leitor, é justificada dramaticamente como a investida de um pedinte – ou seja, corresponde a uma situação dramática, infelizmente, muito frequente no cotidiano das grandes cidades. A qualquer momento do texto, podemos nos interrogar: o que está acontecendo aqui? Podemos responder, seguros: temos um mendigo contando histórias para conseguir ajuda.

A repetição final, quando o mendigo foca em outro espectador e reinicia seu discurso, embora indique/critique a permanência de situações análogas às que são mostradas e narradas em cena pelo Homem, também deixa em aberto a possibilidade de surgir alguma ajuda ao personagem, sugere, ou melhor, reclama a possibilidade de mudança daquele ciclo opressivo de repetição.

A ação cíclica dessa peça, em princípio, um desvio lírico, ainda que apresente uma situação simbólica, que soma-se a outras emersões líricas, presentes na linguagem, simultaneamente, também remete a uma realidade objetiva, cruel e concreta. A situação básica da peça (o pedido de ajuda de um mendigo) estimula a reflexão sobre questões complexas, multidimensionais, relativas a aspectos filosóficos, políticos, sociais e históricos das relações humanas. Temos em *The cachorro manco show*, polifonia e intertextualidade, recursos de estranhamento épico, explícitos na montagem de textos, citações e paródias; nas mudanças bruscas de discurso (alternância entre sermões, narrações e dramatizações); nas referências a episódios históricos; e até na reprodução de discursos preconceituosos e conservadores, os quais, defendidos e enunciados pelo mendigo, se tornam ainda mais estranhos e reforçam o aspecto de crítica social, evidente na obra. Por outro lado, a ação cíclica, as repetições de frases e palavras, a musicalidade do discurso, o caráter alucinatório da fala do Homem, os acontecimentos surrealistas narrados por ele, entre outros aspectos, remetem a emersões líricas com equivalente intensidade de crítica social.

// Os limites da interpretação

O texto *The cachorro manco show* é só mais um exemplo complexo de dramaturgia de desvio – noção proposta por este estudo para diferenciar certas estratégias de construção de intriga, recorrentes nos textos dramáticos contemporâneos (mas não apenas nestes), as quais contrariam concepções dramáticas tradicionais. É possível que não tenhamos destacado, com a mesma ênfase com que fizemos em relação a *The cachorro manco show*, a complexidade de cada construção abordada, os limites de seus transbordamentos épicos e/ou líricos. Mas isso se deve não apenas às particularidades dos próprios textos como também ao foco do que estava em discussão em cada parte. Muitas vezes, para elucidar um procedimento de desvio, suas implicações e tradições, artísticas e teóricas, é necessário a concentração em aspectos específicos, cuja reflexão pode sugerir exagerada precisão, ou inflexibilidade. No entanto, reafirmamos que as noções de gênero e as categorias dramatúrgicas, formuladas e/ou utilizadas por este estudo, são aproximativas, têm como objetivo servir à reflexão sobre as dramaturgias contemporâneas por meio de comparações.

As formas dramáticas, como reafirmamos continuamente, são acanônicas e dialógicas por natureza. As reflexões e análises aqui desenvolvidas procuraram se concentrar nos aspectos estruturais que indicam esse dialogismo e caráter acanônico, contribuindo para uma espécie de mapeamento das produções dramáticas mais recentes, principalmente, dos aspectos relativos à construção da intriga. Nossa intenção não foi definir teoricamente determinadas práticas artísticas, mas compreendê-las e, a partir de um estudo comparativo, contribuir para o reconhecimento de suas diferenças.

Após realizarmos levantamento, leitura, análise e classificação de 100 textos encenados no Brasil entre 1995 e 2015, confirmamos nossa hipótese inicial de que haveria recorrências de certos procedimentos dramatúrgicos na produção contempo-

rânea. O nosso *corpus* de peças não constitui, estatisticamente, uma amostra probabilística, porém, devido à quantidade expressiva de peças e à representatividade da maioria dos autores abordados, além da articulação teórica com outras cartografias e reflexões sobre dramaturgias contemporâneas, podemos afirmar que nossas considerações apontam para práticas artísticas e caminhos teóricos relevantes e que já começam a ser reconhecidos dentro e fora do universo acadêmico. Com este trabalho, procuramos dar uma pequena contribuição nesse sentido e abrir mais possibilidades de reflexões sobre as dramaturgias contemporâneas. Para concluir, fazemos uma síntese das principais contribuições expostas e das questões, hipóteses, ou possibilidades de desdobramentos deste estudo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nas considerações finais de *A crise do drama entre nós* (SANCHES, 2021), sintetizamos nossa compreensão de certo *devoir* das escritas dramáticas recentes, identificado na pequena amostra que foi objeto de nossa análise àquela altura. Retomamos aqui algumas das questões colocadas naquele texto, uma vez que ele constituiu a base para as hipóteses deste estudo – o qual procurou ampliar a quantidade de obras dramáticas e o horizonte teórico de análise desenvolvidos até então. É importante ressaltar que, no livro *A crise do drama entre nós*, a reflexão orientada pela noção de *crise do drama* procurou contemplar questões relativas aos três principais elementos do drama, ou às três dimensões canônicas de análise dramatúrgica: a fábula, os personagens e o diálogo (discurso/linguagem). O presente texto, por sua vez, concentrou-se na questão da fábula, ou mais especificamente na questão da intriga, e procurou refletir sobre os seis procedimentos de desvio mais recorrentes em nossa amostra: *montagem/colagem*; *rapsódia*; *metadrama*; *monodrama/jogo de sonho*; *poema dramático*; e *ação cíclica*. O presente trabalho também dialogou com a noção de *crise do drama*, mas, tomando como

principal referencial a noção de *desvio*, apresentada por Sarrazac (2002, 2012, 2013), optou por definir como *dramaturgias de desvio* aquelas formas dramáticas que se diferenciam das concepções e estratégias formais mais tradicionais, ou canônicas. Dessa maneira, acreditamos que foi possível adotar a análise comparativa entre tradição e contemporaneidade, a partir da contraposição de diferentes concepções e estratégias de criação de intriga, sem adotar o modelo de *drama absoluto*, elaborado por Peter Szondi (2011), como referência exclusiva de forma dramática e, sim, toda e qualquer tradição, ou recorrência majoritária em determinada cultura, tempo e espaço. Logo, se em *A crise do drama entre nós*, tanto a noção de *drama absoluto* quanto a de crise dessa forma dramática orientaram nossas reflexões, aqui, procuramos nos voltar para os diálogos entre as diferentes tradições e seus desvios, tal como se apresentaram nas intrigas dos 100 textos de nosso *corpus*.

Uma hipótese central, entretanto, manteve-se e confirmou-se nas duas etapas do estudo: existem recorrências de procedimentos dramáticos, tradicionais e de desvio. Nos textos analisados, as estratégias de desvio foram predominantes, correspondendo a 77% da amostra. Constatou-se que a intriga continua a ser elemento central na grande maioria dos textos analisados (99%), pois, na amostra estudada, apenas o texto *Alugo minha língua* apresentou uma estrutura radical, a qual indicaria a inadequação da noção de intriga, de situação dramática e de outras categorias como personagem e diálogo dramático para sua interpretação. Baseando-nos nessas observações, defendemos que a noção de intriga e de situação dramática permanecem operativas e centrais para a criação e análise tanto de dramaturgias contemporâneas de desvio como de peças mais tradicionais. O uso dessas noções pode indicar particularidades que refletem a qualidade determinante das dramaturgias de desvio: a autorreflexividade. Por intriga, como abordamos no segundo capítulo, podemos compreender a mecânica da peça, a forma como os acontecimentos são articulados. À dimensão

da intriga estaria ligado, especialmente, o gesto articulador do autor (*scriptor*, ou *locutor*) o que determina a montagem particular do texto. Esse gesto, mais do que narrar, costurar ou apresentar algo, teria também a função de comentá-lo, questioná-lo, explicitando, assim, uma dinâmica autorreflexiva. Esta seria a principal qualidade dos procedimentos de desvio e aquilo que os assemelharia às técnicas de distanciamento brechtianas. Defendemos ainda que a autorreflexividade no drama não seria um atributo apenas de suas emersões épicas. Haveria desvios de inclinação lírica que operariam efeitos de abertura e relativização de sentido por meio da ênfase na subjetividade. Os exemplos analisados a partir das noções de *monodrama/jogo de sonho*, *poema dramático* e *ação cíclica*, presentes no quarto capítulo, nos serviram para evidenciar e defender esse devir das dramaturgias contemporâneas, sua relação com o modo lírico e algumas de suas tradições formais.

Em *A crise do drama entre nós*, também defendemos a ideia de que as grandes narrativas unificadoras não seriam mais capazes de dar conta de um mundo radicalmente modificado com e pelas ciências e tecnologias, mas levamos em consideração que a questão é controversa e de grande amplitude. Reafirmamos aqui nossa concordância com a percepção do filósofo francês Jean-François Lyotard (1996) de que narrativas como o cristianismo, a psicanálise e o marxismo não correspondem totalmente às expectativas de uma sociedade marcada por um relativismo legitimado pela ciência. Apesar de reconhecermos essas transformações, ou características de uma dinâmica à qual convencionou-se qualificar de *pós-moderna*, sabemos que a questão da *pós-modernidade*, assim como as generalizações sobre a “contemporaneidade” (as quais aproximam-se, em muitos casos, de previsões e especulações abusivas), continuam a ser objeto de questionamentos e estudos, e que milhões de pessoas ainda consideram muitas metanarrativas tradicionais como “unificadoras”, assim como concepções relativistas também são permanentemente problematizadas.

Ainda assim, a percepção, registrada originalmente por Lyotard (2011), de que haveria uma desconfiança geral das grandes narrativas unificadoras num mundo no qual a eficácia e a eficiência se impõem como valores e enfraquecem a legitimidade das tradicionais instituições de poder e de saber, apesar de controversa e de grande amplitude, aponta para uma das principais questões da humanidade: a legitimação do conhecimento. Sem respostas absolutas, totalizadoras, unificadoras, os artistas e, particularmente, os dramaturgos que foram objeto de reflexão neste estudo abordaram a questão como tema e/ou como efeito da estruturação de suas intrigas. Nessa perspectiva, associamos a questão da legitimação do saber (tanto no nível social, como indica Lyotard, quanto no nível pessoal, subjetivo) à constante relativização do sentido, principal efeito dos desvios recorrentes em nosso *corpus* de obras dramáticas. Diferente de algumas formulações teóricas, a exemplo do conceito de teatro *pós-dramático* (LEHMANN, 2007), as quais preconizam certa decadência da narrativa, particularmente na arte teatral, ou mesmo certa negação de determinadas estéticas como as realista, naturalista e melodramática, as quais são confundidas com a própria ideia de “representação” e associadas a um fechamento do sentido, nosso estudo confirmou uma percepção de que a narrativa como estratégia de comunicação, como meio de transmissão de conhecimento, ou como forma de representação da realidade permanece numa posição central. É evidente que a literatura, o teatro e todo o meio audiovisual (cinema, TV e internet) estão continuamente produzindo narrativas ficcionais, e as novas tecnologias permitem a expansão tanto do acesso às obras quanto das possibilidades de criação. O que defendemos é que, não apenas os conteúdos, mas, principalmente, as formas de narrar/representar se modificam, se transformam constantemente, e esse processo envolve recusas e atualizações constantes de tradições – envolve a consciência histórica desse processo, envolve autorreflexividade. Ou seja, o que a produção literária e, especificamente, a dramaturgia contemporânea parece questionar

com seus desvios não é tanto a narrativa e, sim, a predeterminação do sentido – e associamos a questão pós-moderna da legitimação do saber (a desconfiança em relação às totalizações do sentido) a este devir das formas dramáticas, analisadas no presente texto.

Confirmamos também a hipótese de que as escritas atuais tendem a deixar para o leitor/espectador um papel cada vez maior na construção do(s) significado(s) da obra, explicitando suas estratégias de montagem e fazendo delas, em muitos casos, seu tema central. Isto se traduz no gosto pelo fragmento, pela descontinuidade, pela ambiguidade, pela subjetividade, pelos efeitos de polifonia, pelos recursos metalinguísticos, pelas estruturas cíclicas e prismáticas em oposição a estruturas lineares, lógicas, definidas, acabadas. Mas esse suposto “gosto contemporâneo”, vislumbrado em recorrentes inclinações dos artistas atuais por uma abertura do sentido e, conseqüentemente, pela procura por formas novas de representação, não exclui da contemporaneidade todas as outras concepções que correspondem a um universo amplo de práticas e tradições. Como procuramos demonstrar, uma reflexão sobre o que denominamos aqui de estratégias de desvio, ou de dramaturgias de desvio, só é possível a partir de uma análise comparativa que observe o diálogo entre diferentes concepções.

É necessário ainda destacarmos que os procedimentos de desvio abordados aqui constituem também uma espécie de cânone, um “cânone do desvio”, do qual autores como Shakespeare, Ibsen, Tchekhov, Strindberg, Pirandello, Brecht, Beckett e Ionesco são referências incontornáveis.

O drama (e o que nele há de narrativa), seja como gênero (conceito), ou como texto dramático (forma particular), ainda permanece vigorosamente presente em nossa produção literária, teatral, audiovisual e, principalmente, nos hábitos de recepção e expectativa dos diferentes públicos. Se o mundo e a sociedade vêm se transformando, parece natural que as formas de representação também se transformem. Porém, será pos-

sível um mundo, ou uma sociedade, sem formas de representação? E seria o drama uma forma definida de representação? O drama como gênero é uma abstração, mas como forma (texto dramático) é uma realidade concreta, um objeto particular. Defendemos uma abordagem do drama como modo de escrita em constante transformação, partindo do pressuposto de que o drama não corresponde a uma forma definida, muito menos superada, de escrita para o palco – mas a um devir artístico, cujo desenvolvimento é, atualmente, determinado pela consciência histórica de suas heranças e pelo reconhecimento do diálogo entre diferentes tradições.

Com o presente estudo, pudemos constatar que as noções literárias de gênero, flexibilizadas, podem auxiliar a análise dramática e, a partir de uma reflexão sobre dois eixos de desvios, as emersões épicas e líricas, procuramos observar com quais caminhos as estratégias de construção da intriga de cada texto de nosso *corpus* de peças mais parecem se identificar. Apesar da maior incidência de desvios épicos (52%), procuramos abordar com igual empenho as emersões líricas (25%) e esperamos com isso contribuir para o reconhecimento teórico dessas formas dramáticas e do aspecto social da subjetividade na construção dramática.

É justamente neste ponto que nosso trabalho se particulariza, pois, mais do que confirmar alguns pontos da tese de Sarrazac, verificando-os numa amostra de dramaturgias encenadas no Brasil no início do século XXI, o presente estudo procurou ampliar a noção de desvio, relacionando-a tanto às emersões épicas quanto às emersões líricas do drama. Procuramos desenvolver uma defesa da associação de determinados procedimentos dramáticos com o modo lírico – esforço teórico que utiliza como principais referenciais as formulações dos dramaturgos e teóricos brasileiros Cleise Mendes (1981, 1995, 2008, 2012) e Tavares (2011). Sem circunscrever as peças analisadas a um espírito de época específico, ou mesmo a uma generalização sobre o que definiria nossa contemporaneidade, procuramos

ressaltar como a consciência histórica das diferentes tradições artísticas, culturais e políticas, que têm como principal efeito o questionamento artístico das formas e concepções estabelecidas, começou a operar outro nível de complexidade na criação dramaturgica. Esta dinâmica representou um nível maior de autorreflexividade, que começou a ser evidenciada desde os movimentos românticos, atingindo limites emblemáticos nas vanguardas europeias do início do século XX. Essa percepção é compartilhada pelo teórico gaúcho Gerd Bornheim (2004), embora seu enfoque seja a ideia de vanguarda artística, a qual podemos ampliar com a noção de desvio.

Em relação às dramaturgias e ao teatro produzidos no Brasil, destacamos como, a partir dos anos 1940, especialmente com a dramaturgia de Nelson Rodrigues, os desvios líricos começaram a ganhar notoriedade no processo de modernização da cena nacional. Embora os movimentos contraculturais tenham defendido os comportamentos diferenciados, a liberdade dos corpos, a valorização do inconsciente e da subjetividade, ou, para usarmos uma categoria estética nietzschiana, tenham valorizado a dimensão *dionisíaca* da existência (NIETZSCHE, 1992), ainda assim, as tendências épicas, diretamente influenciadas pela teoria brechtiana, de cunho marcadamente racionalista e materialista, constituíram (e ainda constituem) as principais estratégias de desvio das dramaturgias brasileiras. Com o presente estudo, embora confirmemos essa situação, procuramos destacar como, mesmo nas dramaturgias de desvios épicos, os procedimentos de desvios líricos são utilizados para relativizar a referencialidade, a objetividade, eventualmente opressora, de determinadas intrigas, ou criações dramaturgicas, constituindo-se em uma das principais linhas de fuga das dramaturgias analisadas.

Por fim, é preciso sintetizar alguns pontos passíveis de desdobramentos em estudos futuros. Em primeiro lugar, as observações sobre os seis procedimentos de desvio. Por serem compreendidos como estratégias de construção da intriga, esses desvios sugerem uma reflexão específica, voltada para suas relações com a constru-

ção dos personagens e dos diálogos dramáticos. A partir dos pressupostos e análises desenvolvidos aqui, surgem questionamentos de como os aspectos da intriga mencionados podem determinar a criação e recepção dos outros elementos do drama, em síntese, quais seriam os principais desvios, épicos e líricos, nas estratégias de construção dos personagens e dos diálogos? É importante reiterar que a separação desses elementos é metodológica, pois essas instâncias do drama se determinam mutuamente. Logo, ao analisarmos intrigas, acabamos inevitavelmente abordando estratégias de construção de personagens e diálogos, o que propomos, no entanto, é uma pesquisa ainda mais concentrada nesses elementos e questões.

Outro questionamento latente nesta etapa do estudo refere-se às recorrências de procedimentos canônicos, ou às dramaturgias mais identificadas com as tradições. Como afirmamos, houve uma incidência de 23% de dramaturgias nessa categoria que, assim como as categorias de desvio, foram divididas em três subcategorias, no caso: dramaturgias absolutas (mais identificadas com heranças aristotélicas, neoclássicas e hegelianas); dramaturgias realistas/naturalistas; e dramaturgias melodramáticas. Sem dúvida, esse conjunto de textos pede uma reflexão particular que questione um dos principais pressupostos dos teóricos marxistas e dos autores com os quais esta pesquisa dialoga: essas formas que denominamos tradicionais, e que Szondi (2011) chamaria de “absolutas”, estariam de fato condenadas? Como afirmamos no decorrer deste estudo, a relação intersubjetiva, as trocas de réplicas entre personagens, o diálogo dramático tradicional, assim como a intriga aristotélica, baseada em, pelo menos, uma mudança de destino do herói e qualificada como una, causal, verossímil e total não representariam mais a nossa realidade? A necessidade do desvio dessas concepções é imperativa e irrestrita?

Sarrazac (2002, 2012), apesar de criticar Szondi que, em seu marxismo teleológico, acreditava na epicização do drama como o resultado de uma evolução histórica, ainda assim, parece

também acreditar que certas formas estariam condenadas a representar os mesmos “conteúdos” e que, tudo indica, haveria “conteúdos” (e, portanto, formas) condenáveis. Em alguns de seus comentários sobre o metadrama, Sarrazac (2002, p. 47) parece deixar escapar esta percepção: “[...] talvez tenha sido concedido um prazo às formas antigas, como acontece com os condenados, para que se voltem para si mesmas e pratiquem a sua própria arqueologia”.

A leitura e a classificação das 23 obras que integram o grupo de dramaturgias mais tradicionais nos mostrou que peças como as de Marcos Barbosa, premiado dramaturgo e pesquisador cearense, apresentam características clássicas (concentração da ação, causalidade e verossimilhança) e realistas, abordando conflitos humanos familiares, ou afetivos, sem o subjetivismo “burguês”, tão criticado por nossos teóricos, ao contrário, suas peças explicitam a relação entre a subjetividade afetiva e a situação social que a contextualiza (a exemplo de *Braseiro*, *Auto de Angicos* e mesmo *Avental todo sujo de ovo*). Uma análise mais particularizada desse conjunto de textos procuraria identificar se e de que forma essas obras atualizariam as concepções tradicionais das quais fazem uso e se, nessas atualizações, haveria desvios “disfarçados” ou, de fato, reafirmações efetivas de procedimentos tradicionais. Em outros termos, caberia a um estudo específico questionar se as construções dramáticas associadas teoricamente às concepções “burguesas” estariam mesmo restritas a essas interpretações formais. É possível predeterminar, inclusive historicamente, o sentido de uma forma dramática?

Como é possível perceber, mais do que certezas, o estudo nos levou a mais hipóteses, questionamentos e possibilidades de ampliação. Nesse sentido, é importante destacar que, depois da abordagem apresentada aqui, o trabalho continuou e acabou caminhando para sua interface com as áreas de encenação e visualidade, desdobrando-se na pesquisa *Poéticas de desvio: estratégias contemporâneas de criação em Artes Cênicas*. Atualmente, a proposta é articular as ferramentas de análise dramatúrgica

mencionadas com as estratégias contemporâneas de criação cênica, adotando inclusive noções ampliadas de dramaturgia, como a de dramaturgia em campo expandido. (SÁNCHEZ, 2011) O objetivo é, a partir da noção de desvio, refletir também sobre as estratégias de composição dos espetáculos, considerando as relações atuais entre drama e cena. Isto significa incluir no conjunto de obras a ser analisado encenações e reflexões sobre experiências receptivas do espetáculo teatral, assim como resultados de processos cênicos desenvolvidos pelo pesquisador.

Mesmo considerando os avanços advindos da separação metodológica dos campos e objetos *Drama* e *Teatro* em seu tratamento teórico, ainda assim, as práticas teatrais continuam a articular essas duas dimensões (o texto e a materialidade cênica) em suas técnicas, processos e produtos. Investigar as influências e determinações mútuas entre dramaturgia, encenação e visualidade pode contribuir para o desenvolvimento e teorização da produção cênica contemporânea de maneira mais integrada, uma vez que a obra teatral, o espetáculo, é sempre produto de uma articulação complexa de diversos elementos, fazeres e tecnologias.

Em seu estágio atual, a pesquisa ainda procura realizar uma articulação dos conceitos e abordagens do campo da dramaturgia contemporânea com estudos que se dedicam às experiências da *Estética do performativo*, do *Teatro performativo*, da *Mimesis performativa*, do *Teatro pós-dramático* – formulações de, respectivamente, Erika Fischer-Lichte (2019), Josette Féral (2015), Luiz Fernando Ramos (2015) e Hans-Thies Lehmann (2007), entre outros teóricos e trabalhos que procuram dar conta da diversidade de práticas criativas em curso na área.

Como contraponto ao *Léxico*, a pesquisa passou a também utilizar o *Dicionário da performance e do teatro contemporâneo*, do teórico Patrice Pavis, lançado em 2017 no Brasil. A contribuição do *Léxico* e do *Dicionário* está principalmente no fato de que seus inventários são compostos por concepções referenciais que dialogam com diferentes perspectivas e que podem ser conti-

nuamente contrapostas às múltiplas práticas cênicas do nosso tempo. Esse desdobramento já resultou em artigos, capítulos e organizações de livros (BAUMGÄRTEL; MEDEIROS; SANCHES, 2019; SANCHES, 2018, 2019, 2020a, 2020b, 2021), todos indicados, tanto no currículo Lattes deste autor/pesquisador, quanto em seu *site*.¹

Que este empenho possa auxiliar e inspirar artistas, estudantes, professores e pesquisadores interessados nesse múltiplo, diverso e resiliente desenvolvimento da cena contemporânea. E que o desvio – a autorreflexividade, a mudança de ponto de vista, a dúvida, a diferença – continue a nos orientar, indicando o emergente, a transformação, e contribuindo para o reconhecimento e para a acolhida das novas estratégias de criação, pois, como diz a canção, “o novo sempre vem” – que estejamos então permanentemente abertos e preparados para o novo.

1 <https://joaosanches.art.br>.

REFERÊNCIAS

ABEL, L. *Metateatro: uma visão nova da forma dramática*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1968.

ALCÂNTARA, P. H. *Lábios que beije; Bolero (uma tragicomédia folhetinesca)*. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo, 2004.

ALMEIDA JÚNIOR, A. F. de. *A Contracultura: ontem e hoje*. [Saragoza, 1996]. Disponível em: http://www.4shared.com/get/JBsRD8c0/A_Contracultura_-_Ontem_e_Hoje.html. Acesso em: 3 mar. 2006.

ALVIM, R. Efeito fantasma. In: CABRAL, I. (org.). *Dramamix, 2007*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009. p. 225-237.

ANDRADE, J. *Marta, a Árvore e o Relógio*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

ANDRADE, O. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1973. v. 7.

ANUNCIACÃO, A. *Namíbia, não!* Salvador: Edufba, 2012.

ARCHER, M. *Arte contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ARISTÓFANES. *As rãs*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A Poética Clássica*. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2014.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poética, 1992.

- ARISTÓTELES. *Poética; Organon; Política; Constituição de Atenas*. São Paulo: Nova Cultural, 1999.
- ARTAUD, A. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- AUSTIN, J. L. *Quando dizer é fazer*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.
- BAILLET, F.; BOUZITAT, C. Montagem e colagem. In: SARRAZAC, J.-P. (org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 119-123.
- BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.
- BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec, 2010.
- BALL, D. *Para trás e para frente: um guia para leitura de peças teatrais*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- BARBA, E. *A terra de cinzas e diamantes: minha aprendizagem na Polônia: seguido de 26 cartas e Jerzy Grotowski a Eugenio Barba*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- BARBOSA, M. *Auto de Angicos*. Salvador: [s. n.], 2003. Disponível em: <http://teatronu.com/wp-content/uploads/2012/02/Auto-de-Angicos1.pdf>. Acesso em: 2 fev. 2015.
- BARBOSA, M. *Avental todo sujo de ovo*. [Salvador: s. n., 2004]. Disponível em: <http://teatronu.com/wp-content/uploads/2012/02/Avental-Todo-Sujo-de-Ovo1.pdf>. Acesso em: 8 jan. 2015.
- BARBOSA, M. *Brasero*. [S. l.: s. n., 2000?]. Disponível em: <http://teatronu.com/wp-content/uploads/2012/02/Brasero1.pdf>. Acesso em: 19 jan. 2015.
- BARBOSA, M. Imitação da mimesis: questões para uma leitura da Poética de Aristóteles. In: MENDES, C. F. (org.). *Dramaturgia, ainda: reconfigurações e rasuras*. Salvador: Edufba, 2011a. p. 161-174.
- BARBOSA, M. (org.). *Novo drama alemão*. Salvador: Dramatis, 2011b.
- BARBOSA, M. *Quase nada*. Fortaleza: [s. n.]; Salvador, [s. n.], 2002. Disponível em: <http://teatronu.com/wp-content/uploads/2012/02/Quase-Nada1.pdf>. Acesso em: fev. 2015.

- BARRAL, C. *O Cego e o Louco*. [S. l.: s. n.], 1998. Disponível em: <http://teatronu.com/wp-content/uploads/2012/02/O-Cego-e-o-Louco1.pdf>. Acesso em: 8 jan. 2015.
- BARRAL, C. *Cordel do amor sem fim*. [S. l.: s. n.], 2003. Disponível em: <http://teatronu.com/wp-content/uploads/2012/02/Cordel-do-Amor-sem-Fim1.pdf>. Acesso em: 8 jan. 2015.
- BARRAL, C. *Sal, pimenta, alho e noz moscada*. [S. l.: s. n.], 2010. Disponível em: http://www.claudiabarral.com.br/textos/sal_pimenta_alho_e_noz_moscada.pdf. Acesso em: 18 jan. 2015.
- BARRAL, C. *O terceiro sinal*. [S. l.: s. n.], 2007. Disponível em: <http://teatronu.com/wp-content/uploads/2012/02/O-Terceiro-Sinal1.pdf>. Acesso em: 19 jan. 2015.
- BARTHES, R. *Aula*: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio da França, pronunciada dia 7 de janeiro de 1977. São Paulo: Cultrix, 2013.
- BARTHES, R. *Essais Critiques*. Paris: Editions du Seuil, 1964.
- BARTHES, R. *et al. Linguística e Literatura*. Lisboa: Edições 70, 1980.
- BARTHES, R. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- BAUMAN, Z. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001
- BAUMGÄRTEL, S.; MEDEIROS, E.; SANCHES, J. Avatares da peça bem-feita na dramaturgia brasileira contemporânea. *Revista Cena*, Porto Alegre, n. 27, p. 122-136, 2019.
- BECKETT, S. *Teatro de Samuel Beckett*. Lisboa: Arcádia, [1980?].
- BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BERTHOLD, M. *História mundial do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- BIÃO, A. J. de C. *Etnocologia e a cena baiana*: textos reunidos. Salvador: P&A Editora, 2009.
- BILAC, J. *Alguém acaba de morrer lá fora*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2012.
- BILAC, J. *Conselho de classe*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014.
- BILAC, J. *Fluxorama*. Rio de Janeiro: Mimeo, 2013.

- BILAC, J. *Savana glacial*. Rio de Janeiro: Mimeo, 2011.
- BOILEAU-DESPRÉAUX, N. *A arte poética*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- BORGES, J. L. *Jorge Luis Borges: sete conversas com Fernando Sorrentino*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009a.
- BORGES, J. L. *Sobre a amizade e outros diálogos*. São Paulo: Hedra, 2009b.
- BORGES, J. L. *Sobre a filosofia e outros diálogos*. São Paulo: Hedra, 2009c.
- BORGES, J. L. *Sobre os sonhos e outros diálogos*. São Paulo: Hedra, 2009d.
- BORIE, M.; ROUGEMONT, M.; SCHERER, J. (org.). *Estética teatral: textos de Platão a Brecht*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.
- BORNHEIM, G. A. *Brecht: a estética do teatro*. Rio de Janeiro: Graal, 1992.
- BORNHEIM, G. A. *O sentido e a máscara*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- BORNHEIM, G. A. *Teatro: a cena dividida*. Porto Alegre: L&PM, 1983.
- BORTOLOTTTO, M. *Homens, santos e desertores*. [S. l.: s. n., 2003?]. Disponível em: http://www.novasdramaturgias.com/conteudo/mario_bortolotto/homens_santos_e_desertores_mario_bortolotto.pdf. Acesso em: 25 maio 2015.
- BRAIT, B. (org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2012a.
- BRAIT, B. (org.). *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. Campinas: Editora da Unicamp, 2005.
- BRAIT, B. (org.). *Bakhtin, dialogismo e polifonia*. São Paulo: Contexto, 2012b.
- BRAIT, B. (org.). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2014.
- BRAIT, B. *A personagem*. São Paulo: Ática, 1990.
- BRANDÃO, R. de O. Três momentos da retórica antiga. In: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2014. p. 1-18.
- BRASIL, B. *Budro*. São Paulo: Caliban, 1996.
- BRASIL, B. *Cheiro de chuva: novas diretrizes em tempos de paz*. São Paulo: Aliança Francesa, 2007.
- BRECHT, B. A Antígona de Sófocles. In: BRECHT, B. *Teatro completo em 12 volumes*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993a. v. 10, p. 191-251.

- BRECHT, B. Aquele que diz sim e aquele que diz não. *In: BRECHT, B. Teatro completo em 12 volumes*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988a. v. 3, p. 233-266.
- BRECHT, B. O carácter popular da arte e arte realista. *In: CARY, L.; RAMOS, J. J. M. (org.). Teatro e vanguarda*. Lisboa: Presença, 1973. p. 7-18.
- BRECHT, B. O círculo de giz caucasiano. *In: BRECHT, B. Teatro completo em 12 volumes*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992a. v. 9, p. 179-296.
- BRECHT, B. De nada, nada virá. *In: BRECHT, B. Teatro completo em 12 volumes*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995. v. 12, p. 261-272.
- BRECHT, B. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- BRECHT, B. Mãe Coragem e seus filhos. *In: BRECHT, B. Teatro completo em 12 volumes*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991. v. 6, p. 176-266.
- BRECHT, B. A peça didática de Baden-Baden sobre o acordo. *In: BRECHT, B. Teatro completo em 12 volumes*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988b. v. 3, p. 187-211.
- BRECHT, B. O Sr. Puntilla e seu criado Matti. *In: BRECHT, B. Teatro completo em 12 volumes*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992b. v. 8, p. 11-116.
- BRECHT, B. *Teatro completo em 12 volumes*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987. v. 2.
- BRECHT, B. Turandot ou o Congresso das Lavadeiras. *In: BRECHT, B. Teatro completo em 12 volumes*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993b. v. 10, p. 107-190.
- BRECHT, B. O vôo sobre o oceano. *In: BRECHT, B. Teatro completo em 12 volumes*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988c. v. 3, p. 164-186.
- BRÍCIO, P. A incrível confeitaria do sr. Pellica. *In: BRÍCIO, P. et al. Teatro brasileiro*. Belo Horizonte: Hamdan, 2005. (Coleção Teatro brasileiro, 6).
- BRÍCIO, P. *Trabalhos de amores quase perdidos*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2012.
- BRITTO, P. H. É possível transgredir no momento poético atual? *In: ALMEIDA, M. I. M. de; NAVES, S. C. (org.). "Por que não?": rupturas e continuidades da contracultura*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007. p. 45-53.
- CABRAL, J. F. *Cinzeiro: 17 obras de João Fábio Cabral*. São Paulo: nVersos, 2013.
- CALLIGARIS, C. Pequenos furtos. *In: CABRAL, I. (org.). Dramamix, 2007*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009. p. 456-463.

- CALVINO, Í. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CANCLINI, N. G. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 2013.
- CÂNDIDO, A. *et al. A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- CARA, S. de A. *A poesia lírica*. São Paulo: Ática, 1986.
- CARLSON, M. *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. São Paulo: Editora Unesp, 1997.
- CARVALHO, D. P. de. *Nem um dia se passa sem notícias suas*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2012.
- CHECCUCCI, D. *Peças de amor e ódio*. Salvador: Edufba, 2012.
- CHECCUCCI, D. *Protagonistas nordestinos*. Salvador: Edufba, 2012.
- COELHO, T. *Moderno pós moderno: modos & versões*. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- COSTA, I. C. *Sinta o drama*. Petrópolis: Vozes, 1998.
- COSTA FILHO, J. da. *Teatro contemporâneo no Brasil: criações partilhadas e presença diferida*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.
- CUENCA, J. P. *Terror*. [S. l.: s. n., 2011]. Disponível em: http://www.novasdramaturgias.com/conteudo/terror_joao_paulo_cuenca.pdf. Acesso em: 30 abr. 2015.
- CUNHA, N. *Dicionário Sesc: a linguagem da cultura*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- DANAN, J. Monodrama (polifônico). In: SARRAZAC, J.-P. (org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 113-115.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2*. São Paulo: Editora 34, 1995. v. 1.
- DERRIDA, J. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- DIAS, M. S. *40 novelas de Luigi Pirandello*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

- DORT, B. A representação emancipada. Tradução de Rafaella Uhiara. *Revista Sala Preta*, São Paulo, v. 13, n. 1, p. 47-55, 2013. Disponível em: http://revistas.usp.br/salapreta/article/view/57530/html_2. Acesso em: 18 jan. 2014.
- DORT, B. *O teatro e sua realidade*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- DUARTE, R. (org.). *O belo autônomo: textos clássicos de estética*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.
- DUCROT, O. *O dizer e o dito*. Campinas: Pontes, 1987.
- DURRENMATT, F. *O Sósia: problemas do teatro*. São Paulo: Edusp, 2007.
- DURRENMATT, F. *A visita da velha senhora*. São Paulo: Abril Cultural, 1976.
- ECO, U. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- ECO, U. *Confissões de um jovem romancista*. São Paulo: Cosac Naify, 2013a.
- ECO, U. *A definição da arte*. Lisboa: Edições 70, 2011.
- ECO, U. *Interpretação e superinterpretação*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012a.
- ECO, U. *Os limites da interpretação*. São Paulo: Perspectiva, 2012b.
- ECO, U. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2013b.
- ECO, U. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- ECO, U. *Tratado geral de semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2012c.
- EISENSTEIN, S. M. Montagem de atrações. In: XAVIER, I. (org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Graal, 1983. p. 187-198.
- ESPÍRITO SANTO, F. Matilde: la cambeadora de cuerpos. In: SANCHES, J. A. *A crise do drama entre nós: uma reflexão sobre dramaturgias contemporâneas encenadas em Salvador*. 2013. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013. p. 51-54.
- ÉSQUILO. *Os persas*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- ÉSQUILO; SÓFOCLES. *Rei Édipo; Antígona; Prometeu acorrentado*. Rio de Janeiro: Ediouro, [198-?].
- ESSLIN, M. *O teatro do absurdo*. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

- ESSLIN, M. *Uma anatomia do drama*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
- FALCÃO, J. *Clandestinos*. Rio de Janeiro: Mimeo, 2008.
- FALCÃO, J. *A dona da história*. Rio de Janeiro: Mimeo, 1999.
- FALCÃO, J. *Uma noite na Lua*. Rio de Janeiro: Mimeo, 1998.
- FÉRAL, J. *Além dos limites: teoria e prática do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- FERNANDES, S. *Teatralidades contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- FERREIRA, A. *A Contracultura: ontem e hoje*. Petrolina, 1996. Disponível em: http://www.4shared.com/get/JBsRD8c0/A_Contracultura_-_Ontem_e_HOje.html. Acesso em: 8 jun. 2023.
- FERRY, L. *Aprender a viver*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.
- FERRY, L. *Diante da crise: materiais para uma política de civilização: relatório ao primeiro-ministro*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2010.
- FISCHER-LICHTE, E. *Estética do performativo*. Lisboa: Orfeu Negro, 2019.
- FRANCO, A. *Brechtó*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1996.
- FRANCO, A. *As coisas boas da vida*. Salvador: Mimeo, 1998.
- FRANCO, A. *Esse Glauber*. Salvador: Gráfica Cartograf, 2005.
- FRANCO, A. *O teatro na Bahia através da imprensa – século XX*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1994.
- FRANCO, A. *Três mulheres e Aparecida e A casa da minha alma*. Salvador: Venture Gráfica, 2006.
- GAUDÉ, L.; KUNTZ, H.; LESCOT, D. Conflito. In: SARRAZAC, J.-P. (org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 41-45.
- GOMBROWICZ, W. *Curso de filosofia em seis horas e quinze minutos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2011.
- GOMES, R. *Música para cortar os pulsos*. São Paulo: Leya, 2012.
- GRIFFERO, R. Cinema utopia. In: ALEXANDRE, M. A.; BARROS, M. L. J. D. de; ROJO, S. (org.). *Antologia teatral da latinidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009. p. 105-138.

- GUALANDI, A. *Lyotard*. São Paulo: Estação Liberdade, 2007.
- GUINSBURG, J. (org.). *Semiologia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- GUINSBURG, J.; FARIA, J. R.; LIMA, M. A. de. (coord.). *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- GUINSBURG, J.; FERNANDES, S. (org.). *O pós-dramático: um conceito operativo?*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.
- HEGEL, G. W. F. *Cursos de Estética*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2001. v. 1.
- HEGEL, G. W. F. *Cursos de Estética*. São Paulo: Edusp, 2000. v. 2.
- HEGEL, G. W. F. *Cursos de Estética*. São Paulo: Edusp, 2002. v. 3.
- HEGEL, G. W. F. *Cursos de Estética*. São Paulo: Edusp, 2004. v. 4.
- HEGEL, G. W. F. Estética. In: BORIE, M.; ROUGEMONT, M.; SCHERER, J. (org.). *Estética teatral: textos de Platão a Brecht*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004. p. 323-342.
- HEGEL, G. W. F. *Estética: textos seletos*. São Paulo: Ícone, 2012.
- HELIODORA, B. *Caminhos do teatro ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- HELIODORA, B. Introdução. In: SHAKESPEARE, W. *Troilus e Créssida*. Rio de Janeiro: Lacerda, 2004. p. 5-10.
- HÉNAULT, A. *História concisa da semiótica*. São Paulo: Parábola, 2006.
- HERSANT, C.; NAUGRETTE, C. Rapsódia. In: SARRAZAC, J.-P. (org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 152-155.
- HUGO, V. *Do grotesco e do sublime*. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- IONESCO, E. *A cantora careca*. São Paulo: Papirus, 1997.
- IONESCO, E. *A lição e As cadeiras*. São Paulo: Peixoto Neto, 2004.
- IONESCO, E. *O rinoceronte*. São Paulo: Abril Cultural, 1976.
- JARRY, A. *Ubu rei*. São Paulo: Peixoto Neto, 2007.
- JATAHY, C. *A falta que nos move*. [S. l.: s. n., 2007].

- JOLLY, G.; SILVA, A. M. da. Poema dramático. In: SARRAZAC, J.-P. (org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 140-142.
- KOTT, J. *Shakespeare nosso contemporâneo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- KUNTZ, H. Belo animal (morte do). In: SARRAZAC, J.-P. (org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 41-43.
- LA BARCA, C. de. *A vida é sonho*. São Paulo: Hedra, 2008.
- LEHMANN, H.-T. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- LESKY, A. *A tragédia grega*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- LESSING, G. E. *De teatro e literatura*. São Paulo: EPU, 1991.
- LIPOVETSKY, G. *Os tempos hipermodernos*. São Paulo: Barcarolla, 2004.
- LIPOVETSKY, G.; SERROY, J. *A cultura-mundo: resposta a uma sociedade desorientada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- LLOSA, M. V. *A civilização do espetáculo: uma radiografia do nosso tempo e da nossa cultura*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.
- LOPES, C. *Um olhar na neblina: um encontro com Jorge Luis Borges*. Salvador: Empresa Gráfica da Bahia, 1999.
- LOPES, C.; LEÃO, R. M. de (org.). *Tempo de dramaturgias*. Salvador: Edufba, 2014.
- LOSCO, M.; MÉGEVAND, M. Coro/Coralidade. In: SARRAZAC, J.-P. (org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 61-63.
- LYNCH, D. *Em águas profundas: criatividade e meditação*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2008.
- LYOTARD, J.-F. *A condição pós-moderna*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2011.
- LYOTARD, J.-F. *Moralidades pós-modernas*. São Paulo: Papirus, 1996.
- LYOTARD, J.-F. *O pós-moderno explicado às crianças*. Lisboa: Dom Quixote, 1993.
- MACHADO, I. Gêneros discursivos. In: BRAIT, B. (org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2012. p. 151-166.
- MACIVOR, D. *A primeira vista; In on it*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013.

- MACIVOR, D. *Cine Monstro = Monster*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013.
- MAFFESOLI, M. *O conhecimento comum: introdução à sociologia compreensiva*. Porto Alegre: Sulina, 2010a.
- MAFFESOLI, M. *Opinião pública e opinião publicada*. Porto Alegre: Sulina, 2010b.
- MAFFESOLI, M. *A república dos bons sentimentos: documento*. São Paulo: Iluminuras, 2009.
- MAFFESOLI, M. *O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massas*. Rio de Janeiro: Forense, 2014.
- MAFFESOLI, M. *O tempo retorna: formas elementares da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.
- MAGALDI, S. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: Global, 2004.
- MAGALDI, S. *O texto no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- MAINGUENEAU, D. *Pragmática para o discurso literário*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- MANTOVANI, B. Alguém escreveu isso. In: CABRAL, I. (org.). *Dramamix, 2007*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009. p. 140-167.
- MATERNI, Â. O Olho e a Névoa: considerações sobre a teoria do teatro. *Revista Sala Preta*, São Paulo, v. 3, p. 31-14, 2003.
- MCKEE, R. *Story: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiro*. Curitiba: Arte & Letra, 2006.
- MEIRELLES, M. *Trilogia do Pelô*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1995.
- MENDES, C. F. Diálogo e performatividade no drama. *Revista Tabuleiro de Letras*, Salvador, n. 3, 2011a. Disponível em: <https://revistas.uneb.br/index.php/tabuleirodeletras/article/view/153>. Acesso em: 8 jun. 2023.
- MENDES, C. F. O diálogo no drama e o discurso do outro. In: ENECULT: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, 7., 2011, Salvador: *Anais [...]*. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2011b. p. 1-10.
- MENDES, C. F. O drama burguês: sociologia da sentimentalidade. *A Tarde*, Salvador, ano 9, 4 jun. 2005. Seção Cultural, p. 8-9.

- MENDES, C. F. O drama lírico. *ART Music Review*, Salvador, v. 2, n. 2, p. 47-67, 1981.
- MENDES, C. F. (org.). *Dramaturgia, ainda: reconfigurações e rasuras*. Salvador: Edufba, 2011c.
- MENDES, C. F. *Estratégias do drama*. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1995.
- MENDES, C. F. *A gargalhada de Ulisses: a catarse na comédia*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- MENDES, C. F. *Lábaro estrelado*. Salvador: [s. n.], 1999. Disponível em: <http://teatronu.com/wp-content/uploads/2013/04/LábaroEstrelado.pdf>. Acesso em: 30 abr. 2015.
- MENDES, F. *The cachorro manco show*. Rio de Janeiro: Funarte, 2008.
- MINYANA, P. *Suite 1*. São Paulo: Aliança Francesa, 2008.
- MOISÉS, M. *A análise literária*. São Paulo: Cultrix, 2007.
- MORAES, F. de. Apresentação. In: SARRAZAC, J.-P. (org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 9-20.
- MORENO, N. *Agreste; Body Art; A refeição*. São Paulo: Aliança Francesa, 2008.
- MORENO, N. *As centenárias & Maria do Caritó*. São Paulo: Terceiro Nome, 2009.
- MOSÉ, V. *O homem que sabe: do homo sapiens à crise da razão*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- MOSÉ, V. *Nietzsche e a grande política da linguagem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.
- MOUAWAD, W. *Incêndios*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013.
- NIETZSCHE, F. W. *O crepúsculo dos ídolos, ou, como se filosofa com o martelo*. Porto Alegre: LP&M, 2012.
- NIETZSCHE, F. W. *A filosofia na era trágica dos gregos*. Porto Alegre: L&PM, 2011.
- NIETZSCHE, F. W. *A gaia ciência*. São Paulo: Martin Claret, 2003.

- NIETZSCHE, F. W. *A genealogia da moral: uma polêmica*. Companhia das Letras, 2009.
- NIETZSCHE, F. W. *O nascimento da tragédia, ou Helenismo e pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- NIETZSCHE, F. W. *Para além do bem e do mal: prelúdio a uma filosofia do futuro*. São Paulo: Martin Claret, 2004.
- NIETZSCHE, F. W. *A visão dionísia do mundo*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- NÓBREGA, F. P. *Compreender Hegel*. Petrópolis: Vozes, 2011.
- NOGUEIRA, R. *Ponto de fuga*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2012.
- OLIVEIRA, F. R. de. Apresentação. In: SÓFOCLES. *Aias*. São Paulo: Iluminuras, 2008. p. 7-54.
- OLIVEIRA, V. T. de. *Eisenstein ultrateatral: movimento expressivo e montagem de atrações na teoria do espetáculo de Serguei Eisenstein*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- PALLOTTINI, R. Pivete. In: CABRAL, I. (org.). *Dramamix, 2007*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009. p. 168-184.
- PAREYSON, L. *Estética: teoria da formatividade*. Petrópolis: Vozes, 1993.
- PASSÔ, G. *Amores surdos*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2012a.
- PASSÔ, G. *Congresso internacional do medo*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2012b.
- PASSÔ, G. *Marcha para Zenturo*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2012c.
- PASSÔ, G. *Por Elise*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2012d.
- PASTA JR., J. A. Apresentação. In: SONZI, P. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2011. p. 7-16.
- PAVIS, P. *Dicionário da performance e do teatro contemporâneo*. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- PAVIS, P. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- PIRANDELLO, L. *O falecido Mattia Pascal*. São Paulo: Nova Alexandria, 2007.
- PIRANDELLO, L. Seis personagens à procura de um autor. In: GUINSBURG, J. (org.). *Pirandello: do teatro no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2009. p. 41-384.

- PITTA, A. C. *A multidão (en)cantada: versos, vozes e versões de Brasil em Lábaro estrelado*. 2014. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.
- PÓVOAS, C. Papagaio. In: SANCHES, J. *A crise do drama entre nós: uma reflexão sobre dramaturgias contemporâneas encenadas em Salvador*. 2013. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013. p. 60-66.
- PRADO, D. de A. *História concisa do teatro brasileiro*. São Paulo: Edusp, 2008.
- PRADO, D. de A. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- RACINE, J. *Andrômaca; Fedra*. São Paulo: Martin Claret, 2006.
- RAMOS, L. F. *Mimesis performativa: a margem de invenção possível*. São Paulo: Annablume, 2015.
- RAMOS, L. F. *O parto de Godot: e outras encenações imaginárias: a rubrica como poética da cena*. São Paulo: Hucitec, 1999.
- RANGEL, S. Processos de criação: atividade de fronteira. In: Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, 4., 2006, Rio de Janeiro. *Anais [...]*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006. p. 311-312.
- RICOEUR, P. *Tempo e narrativa*. São Paulo: Martins Fontes, 2010. v. 1.
- ROCHA, F. *Ele precisa começar*. [S. l.: s. n., 2008]. Disponível em: http://www.novasdramaturgias.com/conteudo/ele_precisa_comecar_felipe_rocha.pdf. Acesso em: 5 de mar. 2015.
- ROCHA, F. *Ninguém falou que seria fácil*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2012.
- ROCHA, G. *Eztetyka da fome*. Rio de Janeiro: Tempo Glauber, 1965. Disponível em: http://www.tempoglauber.com.br/t_estetica.html. Acesso em: 30 abr. 2015.
- RODRIGUES, N. *Teatro completo: volume único*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993.
- ROSENFELD, A. *Brecht e o teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- ROSENFELD, A. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- ROSENFELD, A. *Teatro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

- ROUBINE, J.-J. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- ROUBINE, J.-J. *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- ROURE, R. de. *A senhora coisa; Os últimos dias de Gilda*. São Paulo: Aliança Francesa, 2010.
- RYNGAERT, J.-P. *Introdução à análise do teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- RYNGAERT, J.-P. *Ler o teatro contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- SANCHES, J. A conferência como estratégia dramaturgica de desvio. *Revista Cena*, Porto Alegre, n. 32, p. 300-311, 2020a. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/view/103212/59489>. Acesso em: 8 jun. 2023.
- SANCHES, J. *A crise do drama entre nós: uma reflexão sobre dramaturgias contemporâneas encenadas em Salvador*. 2013. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013.
- SANCHES, J. *A crise do drama entre nós*. Curitiba: Appris, 2021a.
- SANCHES, J. Desvios da peça-conferência: como se tornar estúpido em 60 minutos. *Repertório*, Salvador, ano 24, n. 36, p. 325-348, 2021b. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/36748/25311>. Acesso em: 8 jun. 2023.
- SANCHES, J. Dramaturgia e encenação: Fernando Guerreiro e a topografia da comédia. In: LOPES, C.; SANCHES, J. (org.). *O drama e suas interfaces*. Salvador: Edufba, 2020b. p. 207-221.
- SANCHES, J. Dramaturgia dos possíveis: desvios do espetáculo A persistência das últimas coisas. *Pitágoras 500*, Campinas, v. 8, n. 1, p. 59-71, 2018.
- SANCHES, J. *Entre nós: uma comédia sobre diversidade*. Salvador: Edufba, 2015.
- SÁNCHEZ, J. A. Dramaturgia en el campo expandido. In: BELLISCO, M.; JOSÉ CIFUENTES, M.; ÉCIJA, A. (ed.). *Repensar la dramaturgia*. Murcia: CEN-DEAC, 2011. p. 19-37.
- SARRAZAC, J.-P. *O futuro do drama*. Porto: Campos das Letras, 2002.

SARRAZAC, J.-P. A invenção da teatralidade. Tradução de Sílvia Fernandes. *Revista Sala Preta*, São Paulo, v. 13, n. 1, p. 56-70, 2013a. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57531/60565>. Acesso em: 30 abr. 2015.

SARRAZAC, J.-P. (org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

SARRAZAC, J.-P. Reprise: uma resposta ao pós-dramático. *Questão de Crítica*: revista eletrônica de crítica e estudos teatrais, [s. l.], v. 3, n. 19, 2010. Disponível em: <http://www.questaodecritica.com.br/2010/03/a-reprise-resposta-ao-pos-dramatico/>. Acesso em: 9 jun. 2012.

SARRAZAC, J.-P. *Sobre a fábula e o desvio*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013b.

SARTRE, J. P. *Entre quatro paredes*. [Porto Alegre: s. n.], 2015. Disponível em: http://www.casadeteatropoa.com.br/textos/mural/Entre_Quatro_Paredes_-_Jean_Pa.pdf. Acesso em: 12 maio 2015.

SHAKESPEARE, W. *The complete works of William Shakespeare*. New York: Avenel Books, [1975].

SHAKESPEARE, W. *Troilus e Crésida*. Rio de Janeiro: Lacerda, 2004.

SIMÕES, C. *Vingança, Vingança, Vingança!*. Salvador: Teatro Nu, 2000. Disponível em: http://teatronu.com/wp-content/uploads/2013/03/Vinganca_vinganca_vinganca.pdf. Acesso em: 4 maio 2015.

SIMÕES, C. *Como Raul já dizia*. Salvador: Teatro Nu, 2001. Disponível em: http://teatronu.com/wp-content/uploads/2013/03/Como_Raul_ja_dizia_-_misto.pdf. Acesso em: 4 maio 2015.

SIMÕES, C. *Setembrina*. Salvador: Teatro Nu, 2002. Disponível em: <http://teatronu.com/wp-content/uploads/2013/03/Setembrina.pdf>. Acesso em: 4 maio 2015.

SMALL, D. A. Homenagem à paródia: crítica da peça The cachorro manco show. *Questão de Crítica*: revista eletrônica de crítica e estudos teatrais, [s. l.], v. 1, n. 10, 2008. Disponível em: <http://www.questaodecritica.com.br/2008/12/homenagem-a-parodia/>. Acesso em: 30 abr. 2015.

SÓFOCLES. *Aias*. São Paulo: Iluminuras, 2008.

SÓFOCLES. *A trilogia tebana*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

SOURIAU, E. *As duzentas mil situações dramáticas*. São Paulo: Ática, 1993.

- SOUZA, J. A. de. Crimes delicados. *In: BORGHI, R. et al. Teatro brasileiro*. Belo Horizonte: Hamdan, 2000. (Coleção Teatro brasileiro, 6).
- SPADACCINI, J. *Os estonianos*. [S. l.: s. n., 2012?]. Disponível em: http://www.novasdramaturgias.com/conteudo/julia_spadaccini/os_estonianos_julia_spadaccini.pdf. Acesso em: 30 abr. 2015.
- STAIGER, E. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.
- STRINDBERG, A. *O sonho*. Tradução de João da Fonseca Amaral. Lisboa: Estampa, [1978].
- SZONDI, P. *Ensaio sobre o trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004a.
- SZONDI, P. *Teoria do drama burguês [século XVIII]*. São Paulo: Cosac Naify, 2004b.
- SZONDI, P. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- TAVARES, G. V. B. de M. *A herança do absurdo: vestígios no drama contemporâneo*. 2011. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011a.
- TAVARES, G. V. B. de M. *Alugo minha língua: cabaré erotragicômico*. Salvador: Teatro Nu, [2011b?]. Disponível em: <http://teatronu.com/wp-content/uploads/2012/02/alugo-minha-1%C3%ADngua-de-Gil-Vicente-Tavares1.pdf>. Acesso em: 30 abr. 2015.
- TAVARES, G. V. B. de M. *Os amantes II*. Salvador: Teatro Nu. Disponível em: <http://teatronu.com/wp-content/uploads/2012/02/Os-Amantes-II1.pdf>. Acesso em: 30 abr. 2015.
- TAVARES, G. V. B. de M. O conceito de atonia. *In: REUNIÃO CIENTÍFICA DA ABRACE*, 5., 2009, São Paulo. *Anais* [...]. São Paulo: Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2009. Disponível em: http://www.portalabrace.org/vreuniao/textos/dramaturgia/Gil_Vicente_Tavares_-_O_conceito_de_atonia.pdf. Acesso em: 24 fev. 2013.
- TAVARES, G. V. B. de M. *Os javalis*. Salvador: Teatro Nu, [2008?]. Disponível em: <http://teatronu.com/wp-content/uploads/2012/02/Os-Javalis-versão-da-montagem1.pdf>. Acesso em: 30 abr. 2015.
- TCHEKHOV, A. *A gaiivota: comédia em quatro atos*. São Paulo: Cosac & Naify, 2014.

- TCHEKHOV, A. *As três irmãs*. São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- THOMAS, G. A breve interrupção. In: CABRAL, I. (org.). *Dramamix*, 2007. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009. p. 33-43.
- THOMASSEAU, J.-M. *O melodrama*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- UBERSFELD, A. *Para ler o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- UZEL, M. *A noite do teatro baiano*. Salvador: P55, 2010.
- UZEL, M. *O teatro do Bando: negro, baiano e popular*. Salvador: Ministério da Cultura, 2003.
- VERONESE, D. O líquido tátil. In: CARRERA, A. (org.). *Zona periférica: o teatro de Daniel Veronese*. São Paulo: Teatro-Escola Célia Helena, 2009. p. 33-45.
- VERONESE, D. Luiza. In: CARRERA, A. (org.). *Zona periférica: o teatro de Daniel Veronese*. São Paulo: Teatro-Escola Célia Helena, 2009. p. 25-31.
- WILLIAMS, R. *Drama em cena*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- WILLIAMS, R. *A tragédia moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

Formato: 15x 22 cm
Fontes: Montserrat, IBM Plex Serif
Miolo: Papel Off-Set 75 g/m²
Capa: Cartão Supremo 300 g/m²
Impressão: Cian Gráfica
Tiragem: 300 exemplares



Doutor e mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA) e bacharel em Comunicação Social pela Universidade Católica do Salvador (UCSAL). Dedicou-se às áreas de Dramaturgia, Encenação e Visualidade. Ganhou o prêmio Braskem de Teatro nas categorias Melhor Texto, Melhor Espetáculo e Melhor Espetáculo Infantojuvenil. De 1999 a 2021, suas montagens receberam um total de 20 indicações a prêmios, em diferentes categorias. É professor adjunto da Escola de Teatro e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da UFBA. Publicou pela Editora da Universidade Federal da Bahia (Edufba) as peças *Entre Nós* e *Egotrip*.

Em *Dramaturgias de desvio*, João Sanches indica como as peças atuais tendem a deixar para o leitor/espectador um papel cada vez maior na construção do(s) sentido(s), explicitando suas estratégias de montagem e fazendo delas, em muitos casos, seu tema central. Isso se traduz no gosto pelo fragmento, pela descontinuidade, pela ambiguidade, pela subjetividade, pelos efeitos de polifonia, pelos recursos metalinguísticos, pelas estruturas cíclicas e prismáticas em oposição às estruturas lineares, lógicas, definidas, acabadas. Ao lançar luz sobre a diversidade de caminhos da dramaturgia contemporânea, este livro nos apresenta uma reflexão original sobre o desvio (a autorreflexão, a diferença, a mudança de perspectiva) como estratégia de criação.

ISBN 978-65-5630-544-8



9 786556 305448

