



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

MARCOS DOS SANTOS

(Marcos Savae)

A FÁBULA NA DRAMATURGIA:
UM ESTUDO TEÓRICO EM CINCO ATOS

Londrina
2016

MARCOS DOS SANTOS

(Marcos Savae)

A FÁBULA NA DRAMATURGIA:
UM ESTUDO TEÓRICO EM CINCO ATOS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina, como requisito à obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof. Dr^a. Sônia Pascolati

Londrina
2016

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

Santos, Marcos dos.

A fábula na dramaturgia : um estudo teórico em cinco atos / Marcos dos Santos. - Londrina, 2016.
188 p.

Orientador: Sonia Pascolati.

Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2016.

Inclui bibliografia.

1. Fábula - Tese. 2. Teoria do drama - Tese. 3. Dramaturgia contemporânea - Tese. I. Pascolati, Sonia. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

MARCOS DOS SANTOS

(Marcos Savae)

**A FÁBULA NA DRAMATURGIA:
UM ESTUDO TEÓRICO EM CINCO ATOS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina, como requisito à obtenção do título de Mestre em Letras.

BANCA EXAMINADORA

Orientadora: Prof. Dr^a. Sônia Pascolati
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Prof. Dr. Alexandre Villibor Flory
Universidade Estadual de Maringá – UEM

Prof. Dr. Alimir Aquino Corrêa
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Londrina, 30 de março de 2016.

Às minhas mães [Dona Zefa, Elisete e Baby Thomas] e ao Espírito Santo que sopra em minhas antenas certas necessidades...

AGRADECIMENTO (S)

Primeiramente, a Tacyana Caldonazzo, que foi a primeira a dizer que deveria seguir essa empreitada, e com quem tive momentos especiais na vida e na arte do Teatro.

Gratidão à minha orientadora, Prof. Dr^a. Sônia Pascolati, pela paciência, amizade, maestria e humildade em se por como uma ponte sólida entre mim e uma imensidão: o fenômeno teatral.

Aos dramaturgos que me mobilizaram e me desestabilizaram com sua escrita, por toda uma tradição, e em principal a Don Correa, pela sua intensidade, que se manifestou em questionamentos, a partir da dicção misteriosa e da pura presença, em estado de ágora.

A minha irmã Tida e minha sobrinha Daiana pelo carinho e aos meus irmãos de alma Elder Maxwhite, Marcia Silva e Grazi Matos, que de forma inexplicável sempre fizeram parte de mim e da minha vida.

Aos queridos amigos de pós-graduação Miréia Vale, Fabrício Borges, Celina de Oliveira Barbosa Gomes, Eliane Benatti, Jhony Skeika, Vicentônio Regis do Nascimento Silva, Adriana Maciel, Ricardo Dalai Lima e Sidinei Eduardo, pelo companheirismo, amor, inspiração e pelos momentos alegres que me fizeram lembrar, na academia (!), que a criança curiosa sempre pulsa.

Aos queridos professores Sérgio Paulo Adolfo (*in memoriam*), Luiz Carlos Migliozi Ferreira de Mello, Luiz Carlos Simon, Adelaide Caramuru Cezar, Adilson dos Santos, Alamir Aquino Corrêa, Ana Paula Cartapatti, Suely Leite e Barbara Marques pela brilhante condução das disciplinas e pelo fomento ao conhecimento acadêmico em uma instituição da qual tenho orgulho de fazer parte.

E a todos que marcaram minha alma durante essa incrível viagem pelo conhecimento no campo do dramaturgia e da literatura, afinal a vida é uma rede, e as conexões, mesmo que invisíveis, existem.

“[...] je ne suis très scrupuleusement attaché à
suivre la fable”

(Racine, no prefácio de *Fedra*)

SANTOS, Marcos dos. **A fábula na dramaturgia: um estudo teórico em cinco atos**. 2016. 188 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2016.

RESUMO

A presente dissertação tem como objetivo compreender como se configura a fábula – interpretada como *sistema de organicidade dramática* – na dramaturgia ocidental por meio de um estudo teórico em cinco atos. Parte-se do princípio que o fazer teatro, considerado em toda sua complexidade, incluindo o texto dramático, permite ao homem vivenciar suas fabulações, suas construções subjetivas, tornando-as uma manifestação sensorial, relacional, de presença, de construção de imagens. A fábula é a ferramenta, o sistema organizacional que produz e constrói esse efeito simbólico e sua análise e interpretação na contemporaneidade se fazem relevantes. Para isso, em um prólogo, é apresentada uma definição para o termo fábula, conjuntamente às ideias de ação, mimese e efeito estético. Do primeiro ao quarto atos, é traçado um percurso teórico-histórico da evolução da compreensão de fábula como agenciamento de ações, de Aristóteles a Brecht, para no quinto ato apresentar as proposições teóricas de Szondi (2011), Lehman (2007) e Sarrazac (2002, 2007, 2009, 2012, 2013) acerca do estatuto dramático, a fim de, concomitantemente, entender e explicar a configuração da fábula no contexto contemporâneo. Por fim, no epílogo, é exposta uma leitura da fábula contemporânea como produtivo campo de construção de uma sintaxe de teatralidade-performatividade que opera nas escritas contemporâneas um contínuo processo de devir.

Palavras-chave: Fábula. Teoria do drama. Dramaturgia contemporânea.

SANTOS, Marcos dos. **The fable in drama: a theoretical study in fifth acts.** 2016. 188 p. Dissertation (Master's Degree in Languages) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2016.

ABSTRACT

This work aims to understand how the fable - interpreted as a system of dramatic organicity - is created in western dramaturgy through a theoretical study in five acts. It is assumed that theater, considered in all its complexity, including the dramatic text, allows man to experience his fabulations, his subjective constructions, making them a sensorial, relational, presence, image-building manifestation. The fable is the tool, the organizational system that produces and constructs this symbolic effect, and its analysis and interpretation in the contemporaneity become relevant. For this, in a prologue, a definition for the term fable is presented, together with the ideas of action, mimesis and esthetic effect. From the first to the fourth acts, a theoretical-historical trajectory of the evolution of the understanding of fable as agency of actions, from Aristotle to Brecht, is traced for the fifth act to present the theoretical propositions of Szondi (2011), Lehman (2007) and Sarrazac (2002, 2007, 2009, 2012, 2013) about the dramatic statute, in order to concurrently understand and explain the fable's configuration in the contemporary context. Finally, in the epilogue, a reading of the contemporary fable is presented as a productive field of construction of syntax of theatricality-performativity that operates in contemporary writings a continuous process of becoming.

Key words: Fable. Drama theory. Contemporary dramaturgy.

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1 -** Esquema de produção da *poiesis* 21
- Figura 2 -** Proposta de esquema de produção da *poiesis* na dramaturgia contemporânea não representacional178

SUMÁRIO

PRÓLOGO.....	10
I ATO: O MYTHOS ARISTOTÉLICO.....	38
II ATO: A POÉTICA À FRANCESA.....	53
III ATO: A FÁBULA DIALÉTICA	73
IV ATO: MONTAGEM-FÁBULA	86
V ATO: O DISPOSITIVO EM DEVIR.....	109
EPÍLOGO.....	164
REFERÊNCIAS	181

PRÓLOGO

O fazer teatral, considerado em toda sua complexidade, incluindo o texto dramático, permite ao homem vivenciar ficções e construções subjetivas, tornando-as uma manifestação sensorial, relacional, de presença, de construção de imagens, uma forma de experimentar o mundo por meio do jogo, do lúdico, da representação criativa do “real”. Aristóteles adverte na *Poética* que a imitação – de que faz parte a teatralização, a percepção da vida social como representação e aprendizado – é natural ao ser humano. No fenômeno teatral, é o gênero dramático que, partindo do texto escrito, tem como potência criativa, ao ser atualizado por meio de atores em cena, manifestar um jogo mimético, ou seja, erigir uma relação com o “real” por meio do agenciamento de ações singulares a fim de construir um efeito sobre a plateia, que se configura como o arremate da apreensão de um conhecimento.

Compreender como esse gênero literário se manifesta e é operacionalizado pelo dramaturgo na escrita textual é um ato político envolto em um forte posicionamento ético e estético em defesa da escritura dramática, em que tanto a apreciação do texto atualizado (posto em espetáculo, o texto no aqui-agora da cena) quanto a leitura solitária individual permitem entender e visualizar as especificidades do gênero dramático e compreender o caminho percorrido por ele em seu processo histórico de constituição.

Portanto, quando se questiona a autonomia do texto dramático em relação à representação ou vice-versa, optamos por afirmar que ambos sejam autônomos, sendo possível o estudo do texto dramático desvinculado da encenação, assim como a representação cênica pode compor-se a partir de outros processos criativos que não o texto dramático em sua forma convencional. Contudo, devemos lembrar que o texto dramático demanda uma leitura diferenciada na medida em que é produzido tendo em vista uma possível representação. A própria estrutura do texto obedece a uma dinâmica específica, exigindo do leitor atenção à fluidez dos diálogos e às indicações cênicas, necessárias para a caracterização das personagens e compreensão da ação que se desenrola. É claro que a narrativa e o poema também requerem esforços imaginativos por parte do leitor, mas no texto dramático isso é imprescindível para a compreensão de sua substância. (PASCOLATI, 2009, p. 94)

O teórico teatral francês Jean-Pierre Ryngaert (1998, p. 30) defenderá em *Ler o teatro contemporâneo* que “a leitura de um texto teatral equivale a construir uma cena imaginária na qual o texto é percebido da maneira mais satisfatória para o leitor”, em que

mantém sua complexidade enquanto texto, mas a cada nova leitura “revela as tensões que o encaminham a uma próxima cena. A cena não explica o texto, ela propõe para ele uma concretização provisória” (RYNGAERT, 1998, p. 30).

A fábula é a ferramenta, o sistema de organicidade dramática que produz e constrói esse artefato simbólico e sua análise e interpretação teórica se fazem relevantes para melhor compreender as dificuldades de construção de sentido que determinadas dramaturgias contemporâneas ocasionam no espectador/ leitor. Estudar o drama a partir não da análise de seus temas e caracteres, mas da interpretação de como a forma se estruturou ao longo do tempo, como sofre transformações formais e se operacionalizam os instrumentos de construção da fábula (composição dos atos), é manter um diálogo direto com a tradição, em que o pêndulo ora pende para norma, ora para o uso criativo-subversivo que se faz da forma, em favor de sua própria evolução.

Não se fixa uma língua. O espírito humano está sempre em marcha, ou, se se quiser, em movimento, e as línguas com ele. [...] Toda época tem suas ideias próprias; é preciso que tenha também as palavras próprias a estas ideias. As línguas são como o mar, oscilam sem parada. Num certo momento, deixam uma costa do mundo do pensamento e invadem uma outra. [...] Seria, pois, em vão querer petrificar a móvel fisionomia de nosso idioma sob uma forma dada. É em vão que nossos Josués¹ literários gritam à língua para que se detenha; as línguas nem o sol não mais se detêm. No dia em que se *fixarem*, é porque estão mortas. (HUGO, 2007, p. 80-81)

Ao trazer Victor Hugo, fazemos uma analogia entre o que o pensador interpreta como língua - um material expressivo que se mantém constantemente vivo, sofre alterações, e é reflexo e instrumento da ânsia e necessidade de expressão do espírito humano -, e o que interpretamos como fábula, um artefato operacional de combinação e composição de ações, que possui a mesma flexibilidade da língua, sofrendo variações, rupturas e dilatações extremas de sua mecânica de composição, mas garantindo ao drama fôlego e relevância expressiva.

Desse modo, partimos da premissa de que a fábula, no sentido clássico de “ordem, extensão e completude” (SARRAZAC, 2012, p. 80), que de certo modo norteou a dramaturgia ocidental até Brecht, não vem se sustentando na escrita contemporânea. Assim, faz-se necessário elaborar uma linha evolutiva do conceito de

¹ Victor Hugo faz alusão à personagem bíblica, Josué, sucessor de Moisés, que fez parar o curso do sol, a fim de prolongar o dia e conseguir a vitória durante uma batalha.

fabula e de *mythos*, tendo como obra basilar a *Poética* de Aristóteles e o conceito de fábula para Hegel, a partir do texto *Estética*.

Contudo, para construir o conceito de fábula, é necessário remontar ao conceito de tragédia postulado por Aristóteles como “a imitação de uma ação importante e completa, de certa extensão; num estilo tornado agradável pelo emprego separado de cada uma de suas formas, segundo as partes; ação apresentada, não com a ajuda de uma narrativa, mas por atores, e que suscitando a compaixão e o terror, tem por efeito obter a purgação dessas emoções.” (ARISTÓTELES, 1449 b 24-27; 1979, p. 248). Partindo desse conceito de uma imitação de uma ação importante e completa, Aristóteles vai elencando os elementos que compõem a tragédia até atingir o ponto em que dá o nome de fábula à combinação dos atos, ou melhor, “organização dos fatos” (ARISTÓTELES, 1450 a; 1979, p. 248) e a eleger como a parte mais importante desse gênero, recomendando que, para que “sejam bem compostas, é preciso que nem comecem e nem acabem ao acaso, mas que sejam estabelecidas segundo as condições indicadas.” (ARISTÓTELES, 1450 b 32-33; 1979, p. 250).

Por mais que a obra de Aristóteles tivesse um caráter assumidamente descritivo, é interessante analisar como o Classicismo francês interpretou o que fora postulado pela *Poética*, baseado em uma leitura normativa do gênero dramático. A redescoberta da *Poética*, reinterpretada pelos eruditos renascentistas segundo os cânones platônicos, atribuiu primazia total ao texto e apostou suas fichas na verossimilhança, necessária à identificação do espectador com o que lhe é mostrado. As três unidades – ação, tempo e lugar – funcionam como os pilares da construção da *bela natureza*, modelo elaborado a partir da abstração de traços singulares do real (SAADI, 2011, p. 332). Viviesca (2005, p. 441) defende que

Si el drama del Neoclasicismo francés provee la perfección delirante de la formalización de lo real por la estructura clásica, es Hegel quien aporta la fundamentación filosófica del principio dramático – como superación dialéctica de lo épico y lo lírico y como dialéctica del objeto y el sujeto – y el teatro burgués el que lleva al límite las tensiones internas del sistema al reducir al personaje a ser el espejo de la persona humana en el escenario.²

² Como registro, todas as traduções do espanhol para o português surgirão em nota de rodapé em conchetes e são deste autor, e buscarão preservar a estruturação do original com suas estratégias de grafia (uso do itálico e negrito), e interpretaremos a tradução como um procedimento para além de uma simples transcrição léxico a léxico, e sim um ato de reescrita, que exige de quem traduz um posicionamento interpretativo: [Se o drama

Se Boileau configurou em sua *Arte Poética* a regra das três unidades do teatro (ação, tempo e lugar) para bem compor um drama obedecendo à conveniência e à verossimilhança, Victor Hugo, em *Do grotesco e do sublime* (1827), alerta que as “regras” pseudo-aristotélicas são apenas duas (tempo e lugar) e que o que diferencia o artista medíocre do gênio é que o primeiro segue cegamente tais “regras”, enquanto este último, seja de forma mais pontual, ferrenha e criadora, seja de forma mais tímida, abre mão da “elegância e essa nobreza de convenção”³ em favor de uma pulsão criativa, original e de liberdade. Além disso, Victor Hugo defende que a única unidade identificada e interpretada por Aristóteles em seu método dedutivo-descritivo na *Poética* é a unidade da ação, quando nos expõe o que é a tragédia: a mimese de uma ação e vida.

Para a construção do percurso teórico nesta dissertação será necessário um processo de dilatação do conceito de ação, para uma interpretação mais ampla, a fim de compreender como a teoria aristotélica de *mimese* da ação constrói o paradigma da “composição dos atos”, a fábula.

[...] la invención de la trama de la fábula es fundamentalmente una reconstrucción imaginaria del campo de la acción humana – imaginación o reconstrucción a la que Aristóteles aplica el término *mímesis*, es decir, imitación creadora. Desgraciadamente, una larga tradición hostil nos ha hecho entender la imitación en el sentido de copia, de réplica de lo idéntico. Y no comprendemos en absoluto la declaración central de la *Poética* de Aristóteles, según la cual epopeya, tragédia y comedia son imitaciones de la acción humana. Ahora bien, precisamente porque la *mímesis* no es una copia, sino una reconstrucción mediante la imaginación creadora, Aristóteles no se contradisse; él mismo se explica al agregar: “la fábula es la imitación de la acción, pues llamo aquí fábula al entramado (*synthesis*) de los hechos ocurridos” (ibid., 1450 a) (RICOUER, 1997, p. 83-84)⁴

do Neoclassicismo francês prevê a perfeição delirante da formalização do real pela estrutura clássica, é Hegel, que fornece a base filosófica do princípio dramático – como superação dialética do épico e do lírico e como dialética do sujeito e do objeto - e o teatro burguês, levaria ao limite as tensões internas do sistema, ao idealizar a personagem como o espelho da pessoa humana no palco].

³ “Em suma, nada é tão comum quanto essa elegância e essa nobreza de convenção. Nada achado, nada imaginado, nada inventado neste estilo. Viram-se por toda a parte: retórica, empolgação, lugares-comuns, *fleurs de collége*, poesia de versos latinos. Ideias não originais vestidas com imagens de pacotilha. Os poetas desta escola são elegantes como príncipes e princesas do teatro, sempre seguros de encontrarem nos compartimentos catalogados da loja mantos e coroas de ouro falso, que não têm senão a infelicidade de haverem servido a todos.” (HUGO, 2007, p. 75)

⁴ [A invenção do arranjo da fábula é fundamentalmente uma reconstrução imaginária do campo da ação humana - imaginação ou reconstrução a qual Aristóteles aplicou o termo *mimesis*, ou seja, a imitação criadora. Infelizmente, uma longa tradição hostil nos fez pensar a imitação como cópia, réplica idéntica do real. Levando-nos a não compreender em seu caráter mais profundo a declaração central da *Poética* de Aristóteles, segundo a qual, a epopéia, a tragédia e a comédia são imitações da ação humana.. Mas,

Na própria etimologia do termo grego *drama*, a ação é o elemento fundamental do texto dramático, em que tudo se organiza a partir de e em torno dela. Numa perspectiva semiológica, a ação seria, portanto, o elemento transformador e dinâmico que permite passar lógica e temporalmente de uma para outra situação, ou seja, a sequência lógico-temporal das diferentes situações. “A ação resulta daquilo que uma personagem faz para conseguir o que [...] quer (motivação), a despeito dos obstáculos” (BALL, 1999, p. 89).

Na *Poética*, Aristóteles identifica que é por meio de suas ações que as personagens revelam seus caracteres, suas qualidades, é na ação que residem felicidade e infelicidade, “e a própria finalidade da vida é uma ação, não uma qualidade” (ARISTÓTELES, 1450 a 17-18; 2010, p. 111). Alerta ainda que “a tragédia não é imitação de homens, mas de ações e de vida” (ARISTÓTELES, 1450 a 16-17; 2010, p. 111); “imitação de uma ação completa, constituindo um todo que tem certa grandeza” (ARISTÓTELES, 1450 b 24-25; 2010, p. 113), ou seja, a ideia de uma grande ação que se faz completa, obedecendo a certa ordem e extensão em sua composição, é o que sustenta o fenômeno dramático. Uma ação que se constrói mediada pelo verossímil e necessário, ou seja, que não visa o *real* (o que efetivamente aconteceu, o que seria de competência da história), mas o *possível* (o que poderia ter acontecido dentro de determinadas configurações), formatada em uma situação plausível, isto é, a partir daquilo que um grupo social, em uma época dada, acredita possível, cujo agenciamento e estruturação, para se validar, se fazem persuasivas, uma vez que repousam em um determinado sistema de crenças que tende a excluir tudo que se configura irracional em relação a esse sistema.

Pavis (2011) salienta que a ação tem aspecto visível (conjunto de processos de transformação) em cena, e aspecto invisível, no nível da personagem (suas modalidades psicológicas ou morais).

Por ação, deve-se entender mais do que a conduta dos protagonistas produzindo mudanças visíveis da situação, reviravoltas da sorte, o que se poderia chamar o destino externo das pessoas. É ainda ação, num sentido amplo, a transformação moral de um personagem, seu crescimento e sua educação, sua iniciação à complexidade da vida moral e afetiva. Pertencem finalmente à ação, num sentido ainda mais sutil,

precisamente porque *mimesis* não é cópia, mas reconstrução do real mediada pela imaginação criativa, Aristóteles não se contradisse; explicou acrescentando: “A fábula é a imitação da ação, pois dou aqui o nome de fábula ao arranjo (*systhesis*) dos eventos”.]

mudanças puramente interiores que afetam o próprio curso temporal das sensações, das emoções, eventualmente no nível mesmo concertado, menos consciente, que a introspecção possa atingir. (RICOUER, 1995, p. 19-20)

Mesmo que se amplie o conceito de ação para instâncias externas e internas, no máximo grau da sutileza -“mudanças puramente interiores” (RICOUER, 1995, p. 20) – ainda paira uma interpretação de “ação” como uma mola propulsora (externa ou interna da personagem) para a composição do drama, subtendendo uma ideia de progressão, uma relação concatenada, nos moldes aristotélicos. Já a ação enquanto fábula forma a armação narrativa do texto ou da representação. Ela é passível de ser lida e, portanto, reconstituída de diversas formas, mas conserva sempre sua estrutura narrativa global, no interior da qual se inscrevem as enunciações (ações faladas) das personagens.

Esse procedimento de desestabilização do termo “ação” acaba se tornando necessário, porque, no drama moderno e contemporâneo, conforme pontua o teórico francês do teatro moderno e contemporâneo Jean-Pierre Sarrazac (2012), conjuntamente com outros elementos do drama (fábula, diálogo, personagem, conflito), a noção, a forma e a composição do que seria “ação” sofrem uma verdadeira crise de identidade.

A unidade da ação, assim como outras instâncias do drama e o próprio drama enquanto forma, refletiria no contemporâneo “um errar de fluxos com uma possibilidade de deslocamento e uma espécie de eficácia através de afetos, que são os da economia libidinal” (LYOTARD, 1973, p. 99 apud PAVIS, 2011, p. 299), perfazendo um caminho de apagamento dos dois tipos de interpretação para a ideia de ação no teatro (a ação global da fábula, que se dá na leitura da fábula, e a ação falada das personagens, que se realiza em cada uma das enunciações ou réplicas da personagem) “quando as personagens não têm mais nenhum projeto de ação e se contentam em substituir toda ação visível por uma história de sua enunciação ou de sua dificuldade em se comunicar: é o caso em BECKETT” (PAVIS, 2011, p. 5).

E quando a personagem-ator e em extensão o espectador-leitor solitário sofrem uma colisão inesperada, um acidente, ao fazerem parte e/ ou estarem em contato com o texto dramático contemporâneo? Fica a impressão de que o fluxo narrativo sobre uma quebra, o agenciamento dos atos ultrapassa o regime do tangível, do cognitivo e contamina de forma direta (sem a mediação da fábula) o sujeito (nas instâncias do físico e do sensível) e torna instável a possibilidade de construção de uma narrativa. Instaura-se

não um procedimento lógico-dedutível de concatenação de ideias, mas um fluxo dinâmico de montagem com a linguagem, capaz de lidar com diferentes temporalidades e propor saltos qualitativos de imagens (por exemplo, a imagem de - um copo que cai e estilhaça - salta para - o funeral ritualístico budista - que salta para - humanóides em torno de um monólito suspenso no ar) acionados por um dispositivo (a própria dificuldade de composição da ação) de forma tão sutil que é difícil balizar o nível que atinge no consciente e no inconsciente, no caráter lógico de ordenação dos fatos e no sensível da experiência estética.

Esse estado de coisas, então, suscitaria mais questionamentos: o que age, então, no drama, se a “grande ação” não é mais possível? E ainda, se a fábula é a composição dos atos, da ação, e é o drama a “mimese de ação e vida”, em quais paradigmas estaria assentada a composição de uma ação cuja forma, sentido e significado se encontram em crise, gestada por um campo de instabilidade conceitual e operacional, em que o projeto mimético ora pende para o discurso (actante/ ator), ora pende para cena - o aqui-agora materializado (agente/ performer)?

Dizer, com ARISTÓTELES, que a fábula é “a junção das ações realizadas” (1450a) ainda não explica a natureza e a estrutura da ação; **trata-se, em seguida, de mostrar como, no teatro, esta “junção das ações” é estruturada, como se articula a fábula e a partir de que índices pode-se reconstituí-la.** (PAVIS, 2011, p. 2, grifo meu)

Assim, a defesa em favor da fábula que Bertolt Brecht (1978, p. 114) manifesta em *Pequeno órgão para o teatro* (1948) quando diz que “E a fábula é, segundo Aristóteles – e nesse ponto pensamos identicamente –, a alma do drama!”; as considerações sobre o conceito de drama puro (diálogo intersubjetivo no tempo presente) elaboradas por Peter Szondi em *Teoria do drama moderno (1880-1950)*; e a visão apocalíptica que Hans-Thyies Lehmann em *Teatro Pós-Dramático (2007)* defende (o fim do drama), faz com que a pesquisa se oriente pelo viés da organicidade dramática para entender a crise do drama.

Falar sobre organicidade dramática é compreender o drama enquanto uma forma organizada de relações entre diferentes elementos que permitem contar uma ficção representada por atores, a fim de que esta tenha o maior nível possível de criatividade e complexidade, e que desperte interesse e curiosidade do espectador, a partir de uma série de variáveis cristalizadas pela tradição e construídas no processo

evolutivo da arte teatral. A ideia de organicidade não se relaciona a uma visão aristotélica do “belo animal”, que remete a um organismo vivo dotado de uma ordem, extensão e completude, mas que conserva o princípio de que a obra, observando seus procedimentos únicos de composição e constituição, é matéria que manifesta a pura potência da forma, gerando uma impressão de organicidade, um fluir coerente (não necessariamente lógico-causal) de ações agenciadas capazes de construir um efeito e percepção sobre a vida; uma linguagem capaz de mimetizar um fluxo da vida por meio da ação.

Defendemos que na dramaturgia contemporânea há instaurada uma profunda problematização das instâncias de ação, tempo, espaço e personagem, cujas fissuras e esgarçamentos (se pensarmos na ideia de um edifício sobre solo instável em que as paredes estão em constante processo de transformação) vêm se manifestando já a partir dos anos finais do século XIX, até chegar à atualidade.

Sarrazac, em suas pesquisas, propõe que vem se instaurando uma sensação de crise da fábula na escrita dramática ocidental a partir dos anos 1980. Sarrazac (2012) defende uma “ausência da fábula” na dramaturgia contemporânea, ou pelo menos a mesma não constitui, na contemporaneidade, no processo de elaboração da peça, um pré-requisito. Somos tentados a chamar essa dramaturgia de “teatros da fala”, em que ainda há *algo de fábula*, como ainda há *algo de personagem*; entretanto, o ponto de partida – a base principal – não é mais nem uma fábula constituída *a priori* nem um personagem prontamente identificável, mas a explicitação de um estado (micro) conflituoso diretamente presente na linguagem.

Assim, a pesquisa parte da prerrogativa de que há uma crise instaurada no drama que dialoga com o fato de que, na contemporaneidade, não se justifica pensar em uma composição de atos com começo, meio e fim, ou ainda, uma totalidade, numa perspectiva hegeliana, ou um teatro fechado em si mesmo como pontua Szondi, visto que a própria noção de *mimese* (representação do real) em todas as instâncias da arte desde a modernidade (haja vista a obra *A Fonte*, 1917, de Marcel Duchamp) está em crise.

Do ponto de vista da dramaturgia, conforme defende Bornheim (2007, p. 16), a reforma do teatro se processa desde dentro daquele naturalismo à maneira de Tchekov e Ibsen. Diversos dos mais importantes defensores do naturalismo terminaram por superá-lo, como aconteceu com Ibsen, Strindberg, Hauptmann, Shaw. Assim, percebemos que o

drama não é estanque: durante todo processo de construção da escrita teatral ocidental houve contínuas subversões, que na contemporaneidade vêm adquirindo um caráter extremo, atingindo e problematizando a fábula ou o *mythos*, interpretado como sistema formal de encadeamento das ações para a manifestação da *mimesis*, que por sua vez também sofre uma crise que engendra no seio das dramaturgias contemporâneas uma busca de novas relações com o real (SARRAZAC, 2012, p. 113).

Na análise de dramaturgias brasileiras nos anos 2000, priorizar-se-á escrita que manifeste uma capacidade de solapar as unidades de “tempo, ação e espaço” e conseqüentemente sugerir, se não uma crise, um processo de desvio (SARRAZAC, 2013) para a fábula e outras possibilidades de construção estéticas do real, no regime da *poiesis* (RANCIÈRE, 2005, p. 30).

Os primeiros questionamentos, ainda frágeis, de uma percepção teórica, antes mesmo de surgir o projeto para a dissertação, partiram da leitura de peças da dramaturgia contemporânea brasileira dos últimos anos, ou seja, *Pinokio* (2010) de Roberto Alvim, *Parido* (2012) de Don Correa, *Aqui* (2011) de Martina Sohn Fischer e *Fractal* (2012) de Patrícia Kamis, em que constatamos o desaparecimento do efeito de presença organizado principalmente pelo diálogo (embate de subjetividades) e de um ideal de unidade dramática, em favor de estratégias linguísticas que dialogam com a hibridação dos gêneros (épico, lírico e dramático), a suspensão do princípio de ilusão, deslocamentos espaço-temporais complexos, a fragmentação e desdobramento da personagem. São textos em que a própria experiência teatral se manifesta dialogicamente com experimentações no campo da linguagem, que questionam e deslocam o drama para múltiplas possibilidades interpretativas, buscando mimetizar toda intensidade de vida ordinária do homem contemporâneo.

Antes de realizar a exegese da fábula em momentos principais da tradição do drama até atingir a dramaturgia contemporânea cabe proceder a uma interpretação dos termos gregos *mimese*, *mythos* e *érgon*, de forma dialética e concatenada, tomados aqui em um sentido operacional, a fim de propor uma interpretação de “*poiesis* dramática”, de caráter mais intuitivo que empírico-dedutível, que tem como denominador comum a “recepção da obra de arte”, que interfere na compreensão e interpretação de um artefato artístico, seja ele escrito, bi ou tridimensional. Assim, se construirá por meio desses termos um percurso de construção poético-criativo que, partindo da pulsão

criadora, no uso de um sistema de agenciamento de elementos (ações), garantirá o sentido, a unidade e a potência deste procedimento de composição, ao final, na manifestação de certos efeitos sobre o receptor, que só o contato com a obra produz.

Aristóteles não nos fala apenas de critérios abstratos de ordem e medida, de verossimilhança ou necessidade, de equilíbrio orgânico (1450b 21 ffg), mas também daquele critério que irá provocar uma reviravolta em qualquer leitura puramente formalista da *Poética*. O elemento fundamental da tragédia é o enredo, e o enredo é imitação de uma ação cuja finalidade, o *telos*, é o efeito que produz, o *ergon*. E este *ergon* é *catarse*. Bela – ou bem-sucedida – será a tragédia que souber provocar a purificação das paixões. **Logo, o efeito catártico é uma espécie de coroação da obra trágica, e isso não se manifesta na tragédia enquanto discurso escrito ou recitado, mas antes enquanto discurso recebido.** (ECO, 2003, p. 224, grifo meu)

A partir de uma definição que não tem a pretensão de ser totalizante, mas que visa delimitar parâmetros de interpretação e pesquisa sobre o caráter operacional do agenciamento das ações para construção do drama, entende-se aqui **poiesis dramática** como a força criadora do dramaturgo que o impulsiona a mimetizar de forma criativa o real empírico, manobrando e construindo um mecanismo de organicidade do drama (a fábula, a composição dos atos) de acordo com uma forma de apreensão e compreensão do tempo (da vida) de caráter individual e coletivo, tendo como objetivo construir uma obra de arte capaz de gerar um efeito sobre o espectador-leitor, que de forma direta ou indireta reflete a disfunção que o artista apresenta em relação à sociedade em que se encontra inserido.

En la construcción dramática el autor canaliza sus posibilidades imaginarias por medio de sus herramientas para contar historias: la técnica dramática y las palabras. El escritor por un lado imagina, y, por otro, es capaz de elaborar lo imaginado, organizando los materiales y trasladándolo a un texto. Al realizar este traslado da, inevitablemente, un punto de vista sobre la existencia, y una respuesta filosófica, más o menos consciente, con su obra. Por eso, en el estudio de los procesos de trabajo artístico no solo debemos incidir en los elementos técnicos, sino interesarnos también por los procesos filosóficos que afectan a cada obra. Cuando los autores escribimos, no solo hacemos arte, sino que opinamos con nuestro arte. Realizamos algo expresivo, pero también algo significativo. Respondemos así a las provocaciones de la sociedad y el tiempo en que vivimos, pues nuestras ideas se ponen en movimiento dentro de un marco referencial determinado, como respuesta a las

interrogantes que la vida nos plantea y a los conflictos en que estamos inmersos. (SANTOS, 2002, p. 5-6)⁵

Pensar na *poiesis* dramática exige vislumbrar um sistema esquemático de construção da obra de arte, ou melhor, de elaboração do drama por meio da sistematização de uma pulsão criativa do dramaturgo. Uma ideia que se alia ao que Ricouer vai propor como núcleo inicial da poética:

La relación entre *poiesis*, *mythos* y *mímesis*, dicho de outro modo: la producción, la trama de la fábula y la imitación creadora. La poesía, como acto criador, imita en la medida en que engendra um *mythos*, la trama de una fábula. (RICOEUR, 1973, p. 84)⁶

Trata-se de um conceito parecido ao que Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) debate em seu ensaio estético *A dúvida de Cézanne* que trata da percepção nas obras do pintor Paul Cézanne (1839-1906). Em um trecho sobre os diálogos que o pintor mantinha com Émile Bernard, sobre a dicotomia entre a lógica dos sentidos e a lógica da razão, Cézanne pontua que “A arte é uma apercepção pessoal. Coloco esta apercepção na sensação e peço à inteligência organizá-la em obra”. (MERLEAU-PONTY, 1975, p. 116)

Nestes termos, pensemos em esquema: a configuração da fábula (*mythos*) posta em sistema em prol da representação (*mimese*) do real que o dramaturgo (poeta) busca interpretar de forma criativa e criadora (*poiesis*) obedece às exigências de construção de determinado efeito (*ergon*⁷) que a obra de arte (*drama*) pretende causar, produzindo

⁵ [Na construção dramática o autor canaliza as possibilidades imaginativas através das ferramentas que utiliza para contar histórias: a técnica dramática e as palavras. O escritor imagina por um lado, e, por outro, é capaz de produzir o imaginado, organizando os materiais e adaptando-os para um texto. Ao fazer este movimento apresenta, inevitavelmente, um ponto de vista sobre a existência, e uma resposta filosófica, mais ou menos conscientemente, com o seu trabalho. Portanto, no estudo dos processos do trabalho artístico não só devemos se debruçar sobre os elementos técnicos, mas também estar interessados nos processos filosóficos que afetam cada trabalho. Enquanto autores, ao escrevermos, não só produzimos arte, mas também expressamos opiniões com nossa arte. Realizamos algo expressivo, mas também significativo. Respondemos às provocações da sociedade e do tempo em que vivemos, porque nossas idéias são postas em movimento dentro de um quadro referencial específico, em resposta às perguntas que a vida nos apresenta e aos conflitos em que estamos imersos.]

⁶ [A relação entre *poiesis*, *mythos* e *mímesis*, dito de outra forma: a produção, o arranjo da fábula e a imitação criativa. Poesia, como um ato criador, imita na medida em que gera um *mythos*, o arranjo dos esquemas da fábula.]

⁷ Bernard Besnier (1996) com suas reflexões que visam distinguir os termos gregos *praxis* e *poiesis* permite inferir que a *poiesis* tem no seu próprio interior, no resultado, no efeito que promove as qualidades que permitem avaliá-la como boa ou má. E para se referir ao resultado, ao efeito, no âmbito do Grécia clássica, se utilizaria o termo *ergon*, “aquilo em vista de que a disposição foi ou bem fornecida pela natureza ou bem adquirida pelo aprendizado” (1996, p. 142). Entende-se desta forma, que o *ergon* é o efeito que determinada *poiesis* atinge por meio da combinação de *praxis* (ações completas coordenadas e

invariavelmente, em oximoro, uma afirmação-disfunção do dramaturgo em relação à sua própria existência (ao tempo, à vida) e à sociedade em que está inserido.

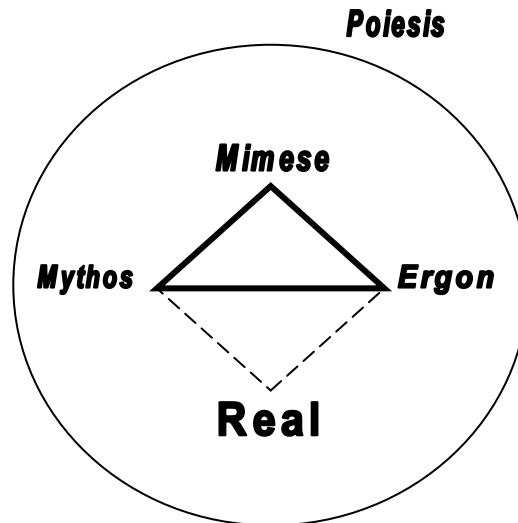


Figura 1: Esquema de produção da *poiesis*

Pelo exposto, é necessário esclarecer como interpretamos o termo *fábula*, dando preferência a tal palavra em detrimento à tradução de *mythos* por trama, enredo, história, mito, que também são usadas para se referir ao *mythos/ muthos* aristotélico, objetivando colaborar para uma problematização e elastecimento do sentido do termo aristotélico e auxiliar no processo de construção teórico para compreender a crise que o gênero dramático, ou melhor, o próprio ato de contar uma história vêm sofrendo na contemporaneidade.

Quando se opta em traduzir *mythos* por *fábula*, tem-se como objetivo instaurar uma carga semântica significativa, trilhando caminhos percorridos por Jean-Pierre Sarrazac, por exemplo, a fim de preencher e problematizar lacunas que a tradução de *mythos* por “enredo” ou “trama” gera, e se distanciar de uma ideia de núcleos de mitos, cujos esquemas mínimos o poeta pinça para construir sua história, que o uso do termo “mito” suscitaria se pensarmos na *fabula* de origem latina.

ordenadas entre si) para atingir uma determinada finalidade, objetivo (*telos*); enfim, o *ergon* é o arremate, o resultado final de uma práxis completa que valida a disposição do poeta em agir, ou seja, no caso da tragédia, especificamente, e no drama, de modo geral, em agenciar ações com o fim de atingir o efeito de catarse ou outro, determinado por uma deliberação do pensamento do poeta, que se validará exclusivamente com o impacto que tal ação criativa promove no espectador/ leitor. Assim, infere-se com Besnier que “as coisas realizadas tendo a arte por princípio tem sua qualidade em si mesmas” (1996, p. 150) e tais coisas (aqui, ações agenciadas) são selecionadas por “decisão como resultado de uma deliberação, ou como determinação da ação pela sua causa” (BESNIER, 1996, p. 159)

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 dramatúrgica 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 (RYNGAERT, 1996, p.54-55).

Nessa perspectiva, a despeito de outras concepções, 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/ou a intriga (a forma como são construídos esses acontecimentos). Olhemos atentamente ao que Frye (1973, 361-362) em *Anatomia da crítica* interpreta como *mythos*.

MYTHOS: (1) A narrativa de uma obra literária, considerada como a gramática ou ordem de palavras (narrativa literal), enredo ou 'argumento' (narrativa descritiva), imitação secundária da ação (narrativa formal), imitação da ação ou do ritual genéricos e recorrentes (narrativa arquetípica), ou imitação da ação total concebível de um deus onipotente ou da sociedade humana (narrativa anagógica). (2) Uma das quatro narrativas arquetípicas, classificadas como cômicas, romanescas, trágicas e irônicas.

A ideia de *fábula* adotada no presente trabalho alinha-se, em um caráter muito específico, ao conceito (1), por ele oferecido e que somado a ideia de que a

Fábula é o esqueleto fundamental da narração, a lógica das ações e a sintaxe das personagens, o curso de eventos ordenado temporalmente. [...] O enredo, pelo contrário, é a história como de fato é contada, conforme aparece na superfície, com as suas deslocções temporais, saltos para frente e para trás [...], descrições, digressões, reflexões parentéticas. (ECO, 1994, p. 39)

permite-nos defender que interpretamos *fábula* como (2) um elemento operacional (combinação dos atos postos em sistema) para construção do discurso dramático.

Desse modo, o termo *fábula* acopla-se a um conceito de caráter narrativo-operacional que exige que nos portemos, de forma tensa e extrema, como Philippe Petit, personagem principal do documentário *O Equilibrista* (2008) de James Marsh. Qualquer

passo em falso, ou o excesso de peso em qualquer lado dos campos interpretativos que nos direciona para o adequado significado da palavra *fábula* é crucial, risco de morte, frente a uma ação limite (passar por meio de cabos de aço, sem qualquer proteção, de uma torre a outra do extinto World Trade Center), mas necessária, que dá sentido a toda uma existência (haja vista que desde a infância Petit sonhava com esse ato performático, que seria o último, de toda uma infância e juventude marcadas por treinos e riscos). Assim, para tornar os “riscos” menores, faz-se necessário refletir sobre a relação que mantemos com a ideia de tempo e de história, que nada mais é que uma extensão do que interpretamos como “real”, o referencial da *mimese*.

Enquanto o tempo é uma miríade de fatos sem um fio condutor de sentido, ou seja, baseado no aleatório e ilógico, a *fábula*, em seu percurso de construção, seja a partir de Aristóteles, passando pelo Classicismo francês, reinterpretado por Hegel, e de certa forma com princípios ainda bem demarcados em Brecht, para se constituir em sistema, por meio das escolhas do poeta, buscou concatenar os fatos, obedecendo aos princípios de necessidade e verossimilhança, a fim de alcançar um efeito de sentido, de inteligibilidade.

Partindo da leitura do *Teatro épico* (2004) de Anatol Rosenfeld, sintetizou-se que provavelmente a ideia de ordem, extensão e completude defendida por Aristóteles reflete um pensamento da época que percebe o tempo como uma manifestação circular e contínua. Conforme pontua Agamben (2005, p. 112; grifo meu),

A concepção que a antiguidade greco-romana tem do tempo é fundamentalmente circular e contínua. "Dominado por uma ideia de inteligibilidade que assimila **o ser autêntico e pleno** àquilo que é em si e permanece idêntico a si mesmo, ao eterno e ao imutável, o grego considera o movimento e o devir como graus inferiores da realidade, em que a identidade não é mais compreendida senão - no melhor dos casos - como permanência e perpetuidade, ou seja, como recorrência. O movimento circular assegura a manutenção das mesmas coisas através da sua repetição e do seu contínuo retorno, é a expressão mais imediata e mais perfeita (e, logo, a mais próxima do divino) daquilo que, no ponto mais alto da hierarquia, é a absoluta imobilidade". (Puech)

A lógica dos acontecimentos (necessidade e verossimilhança) pode estar intrinsecamente ligada a uma questão arquetípica, que extrapola a linha histórico-temporal da Antiguidade, pensando que o herói trágico é aquele que, partido o equilíbrio natural das coisas, busca ver a ordem sendo restabelecida.

O ponto mais nevrálgico desse estado de coisas é a peça *Antígona* de Sófocles, em que há um embate entre as leis dos deuses (é violação divina deixar de oferecer honras fúnebres aos mortos) e a lei da cidade (devem permanecer insepultos, como punição, aqueles que morreram por irem contra aos ditames da polis), ambas movidas por uma *hýbris*⁸ na mesma medida justificáveis. Apesar de ser legítima a empreitada de Antígona (garantir honras fúnebres ao irmão morto), é legítimo a Creonte lutar com todas as suas forças pelo reequilíbrio da polis, que não deixa de ser o cosmos que sua *hýbris* busca restabelecer. E são essas tensões que Sófocles utiliza como artifício para construir e agenciar os atos.

Esse artifício expande os conceitos tanto de natureza como da lei, além dos limites do óbvio e do tangível. Não transcende, desse modo, esses conceitos, pois é ainda a lei natural que se manifesta por meio da ação trágica. Vemos aqui o herói trágico a perturbar um equilíbrio natural, sendo a natureza concebida como uma ordem que se estende sobre os dois reinos do visível e do invisível, um equilíbrio que mais cedo ou mais tarde *deve* restabelecer-se. O restabelecimento do equilíbrio é o que os gregos chamavam *némesis*: ainda aqui o agente ou instrumento da *némesis* pode ser a vingança humana, a vingança de um fantasma, a vingança divina, a justiça divina, o acaso, o destino ou **a lógica dos acontecimentos**, mas o fato essencial é que a *némesis* acontece, e acontece impessoalmente, inatingida, como o ilustra o *Édipo Rei*, pelo caráter moral da motivação humana implicada. (FRYE, 1973, p. 206, grifo meu)

Por esta perspectiva, é provável que o modo como se interpreta a ideia aristotélica de uma tragédia, e por extensão o drama, com "começo, meio e fim" é contaminado por uma concepção moderna de progresso e mais ainda de processo. Possivelmente bem diferente aos princípios universais da Grécia clássica, que concebia a ideia de ordem como complementar aos termos "extensão" e "completude", pendendo para uma interpretação de mundo cíclica.

Na Idade Média, o caráter cíclico do tempo greco-romano foi contaminado por uma visão pontual e única do destino que avança para um fim sem repetição (a criação, a punição, a nova aliança, a paixão e o apocalipse) e a interiorização da passagem do tempo a partir das reflexões de Santo Agostinho no livro *Confissões*.

⁸ "ânimo soberbo, apaixonado, cheio de obsessão ou de arrojo, que acarreta a queda moralmente inteligível." (FRYE, 1973, p. 207)

Ricouer (2010, p. 4) irá defender, a partir da reflexão dialética entre essa produção e a *Poética* de Aristóteles, que é na fábula (compreendida como composição das ações, que o pensador francês traduz pelo termo *intriga*) que inventamos o meio privilegiado mediante o qual re-configuramos nossa experiência temporal confusa, informe e, no limite, muda:

“Que é, pois, o tempo? – pergunta Agostinho. Se ninguém me perguntar, eu sei; se quiser explicar a quem me fizer a pergunta, já não sei.” É na capacidade da ficção de refigurar essa experiência temporal exposta às aporias da especulação filosófica que reside a função referencial da *intriga*.

O mundo exposto por toda obra narrativa é sempre um mundo temporal. O tempo se torna tempo humano na medida em que está articulado de maneira narrativa; em contraposição, a narrativa é significativa na medida em que desenha as características da experiência temporal. Assim, se no período clássico o tempo é encarado como uma circularidade, um processo constante de reativação do equilíbrio perdido, na Idade Média a fábula orientada por estações e pelo caráter episódico dos fatos revela como referente uma visão de mundo dicotômica entre tempo e eternidade, no qual o homem é integrante do mistério que envolve a fé cristã: da capacidade de um Deus onipotente e onisciente, se mensurar a um só tempo, no terreno do eterno, ao Filho de Deus vivo em meio aos homens e o tempo do Espírito Santo, rumo a um próximo, mas desconhecido Juízo Final.

Talvez a grande reviravolta aconteça na era moderna em que o tempo paulatinamente vai adquirindo um caráter progressivo e retilíneo, rumo a uma evolução e ápice, da ordem do terreno.

A concepção do tempo da idade moderna é uma laicização do tempo cristão retilíneo e irreversível, dissociado, porém, de toda ideia de um fim e esvaziado de qualquer sentido que não seja o de um processo estruturado conforme o antes e o depois. Esta representação do tempo como homogêneo, retilíneo e vazio nasce da experiência do trabalho nas manufaturas e é sancionada pela mecânica moderna, a qual estabelece prioridade do movimento retilíneo uniforme sobre o movimento circular. A experiência do tempo morto e subtraído à experiência, que caracteriza a vida nas grandes cidades modernas e nas fábricas, parece dar crédito à ideia de que o instante pontual em fuga seja o único tempo humano. O antes e o depois, estas noções tão incertas e vácuas para a antiguidade, e que, para o cristianismo, tinham sentido apenas em vista do fim do tempo, tornam-se agora em si e por si o sentido e este *sentido* é apresentado como o verdadeiramente histórico. (AGAMBEN, 2005, p. 117)

Anatol Rosenfeld (2004), ao construir seu percurso teórico sobre o teatro épico, no momento que trata sobre o “mistério” enquanto gênero teatral na Idade Média, pontua, citando Gustave Cohen (1951, p. 71), que o medieval não consegue concentrar o esforço dramático em um momento específico do sacrifício de Jesus, mas deseja contar tudo, toda a História do Cristianismo fazendo com que “a grandeza sublime do desenlace desapare[ce]ça no turbilhão de episódios e o alcance moral do espetáculo confund[e]a-se com cenas burlescas que se misturam às cenas sublimes” (ROSENFELD, 2004, p. 45)

O teórico coloca ainda que para Cohen (1951, p. 209) a Idade Média levou às últimas consequências o desprezo pela unidade do tempo, “visto considerar o drama como uma estória, como um ciclo e não como um ou vários momentos característicos da vida de um indivíduo”. Contudo, conforme defende Rosenfeld (2004, p. 46), essa multiplicidade de episódios é reunida em uma ação única (da História Sagrada) que rompe com a unidade de ação em termos de uma visão dramática pura em moldes aristotélicos. Porém, não invalida por completo o que pressupõe a ideia de unidade de tempo, se nos propusermos dilatar o conceito e adequá-lo à visão de mundo dos cristãos do medieval.

A vasta extensão do tempo afigura-se como perfeita unidade – o tempo da História da Humanidade, desde a criação do mundo até o Juízo Final – e os múltiplos lugares constituem um só lugar, o do universo cristão, englobando céu, terra e inferno. (ROSENFELD, 2004, p. 46-47)

Na perspectiva cristã da Idade Média, o princípio de causalidade que dava o mote inteligível para a tragédia e que cria uma percepção distinta de temporalidade (orientada por causa e consequência), na peça por estações, com o uso da convenção do *palco simultâneo*⁹, toda ação já aconteceu e o próprio futuro é antecipado, sendo tudo simultâneo na eternidade do *logos* divino.

⁹ “Consistia esta invenção em colocar antecipadamente, lado a lado, todos os cenários requeridos, numa série de ‘mansões’ ou casas, ao longo de estrados separados do público por uma barreira. Esta cena podia ter até 50 metros de extensão. Todos os lugares da ação, todos os elementos da cenografia – o crucifixo, o túmulo, a cadeia, o trono de Pilatos, a Galiléia, o céu, o inferno, etc. – encontravam-se deste modo de antemão justapostos e os personagens iam se deslocando durante o espetáculo de um lugar a outro, de uma casa a outra, segundo as necessidades da sequência cênica.” (ROSENFELD, 2004, p. 47)

A eternidade divina é atemporalidade em que o “então” das origens coincide com o “então” escatológico. O palco simultâneo é a manifestação da essência, sobrepondo-se à aparência sucessiva. Cada evento cotidiano é ao mesmo tempo elo de um contexto histórico universal e todos os elos estão em relação mútua e devem ser compreendidos, simultaneamente, como de todos os tempos e acima dos tempos. Assim, a Idade Média concebia o sacrifício de Isaac como prefiguração do sacrifício de Cristo; no primeiro, o último é “anunciado” e “prometido”; e o último remata o primeiro. Se Deus criou da costela de Adão adormecido a primeira mulher, isso prenuncia “figuralmente” a ferida de Jesus causada pela lança do soldado; o sono de Adão é uma “figura” do sono mortal de Jesus. **A conexão entre estes acontecimentos – sem relação temporal ou causal, sem associação no decurso horizontal e linear da história – só se verifica pela ligação vertical com a providência divina.** O aqui e agora espaço-temporal já não é só elo de um decurso terreno; é, simultaneamente, algo que sempre foi e algo que se cumprirá no futuro; é, em última análise, eterno. (ROSENFELD, 2004, p. 49, grifo meu)

O ponto de ruptura teórico do pensamento de Aristóteles que se estende até Hegel, e que compreende o tempo como sucessão contínua e infinita de instantes pontuais, sofre seu ponto de mudança e reorganização com Marx, que qualifica o homem como ser histórico. Enquanto que Hegel irá reportar a tragédia para demonstrar, no campo da ideia, o método dialético do conhecimento (tese, antítese e síntese), instrumento de mediação para o alcance da plena realização do espírito absoluto, Marx parte de uma tradição materialista que concebe o homem como um ser corpóreo, físico, que existe no espaço e no tempo e que, só como tal, possui a faculdade de perceber e pensar, e que avança na concepção do homem como um ser histórico e social, que irá ver na atividade humana sensível, uma práxis.

São os indivíduos reais, ação e suas condições materiais de existência, tanto as que eles já encontraram prontas, como aquelas engendradas de sua própria ação. Essas bases são, pois verificáveis por via puramente empírica. A primeira condição de toda história humana é, naturalmente, a existência de seres humanos vivos. A primeira situação a constatar é, portanto, as relações que ele gera entre eles e o restante da natureza. (MARX & ENGELS, 1998, p. 10)

Para Marx, o homem não é um ser passivo e, tampouco, a natureza, um domínio intocado pelo homem, mas o contrário: o homem real revela-se como um ser essencialmente ativo – atividade essa que se manifesta, sobretudo sob a forma de trabalho – e a natureza, por sua vez, como uma realidade inteiramente modificada no

curso da história, através de sucessivas mediações engendradas pelo trabalho. Todo o mundo no qual o homem vive revela-se como um produto histórico, resultado de uma série de gerações, onde até a mais simples “certeza sensível”, mesmo a da mais modesta árvore frutífera, apresenta-se como uma realidade mediada pelo trabalho humano.

Contudo, a percepção de uma sensação de aceleração do tempo pela radicalidade das mudanças (esfacelamento de impérios; o horror de duas grandes guerras mundiais; conflitos de viés político-econômicos; instauração sutil de refinados processos de dominação do homem pelo homem, marcados pela construção de dispositivos de controle social e de comportamento; as evoluções tecnológicas das formas de produção em massa de produtos, inclusive de cultura [haja vista o cinema]; as manifestações e os anseios de revolução de uma contra cultura jovem nos idos da segunda metade do século XX) faz com que a experiência do tempo, e com ela, as formas de tornar ficção à existência humana, paulatinamente acabem sendo problematizadas.

Enquanto nos movemos no horizonte desta experiência nulificada do tempo, não é possível alcançar uma história autêntica, pois a verdade caberá sempre ao processo como um todo, e jamais o homem poderá apropriar-se concretamente, ou melhor, praticamente, da própria história. Aliás, a contradição fundamental do homem contemporâneo é precisamente a de não haver ainda uma experiência do tempo adequada à sua ideia da história, sendo por isso angustiosamente dividido entre o seu ser-no-tempo, como fuga inaferrável dos instantes, e o próprio ser-na-história, entendido como dimensão original do homem. A duplicidade de toda concepção moderna da história - como *res gestae* e como *historia rerumgestarum*, como realidade diacrônica e como estrutura sincrônica, as quais não podem coincidir jamais temporalmente - exprime esta impossibilidade do homem, que se perdeu no tempo, de apoderar-se da própria natureza histórica. (AGAMBEN, 2005, p. 121)

Em dramas do século XIX e XX, a fábula se operacionaliza influenciada pela estrutura do romance em que paira uma influência ou peso do passado e os anseios do futuro verbalizados pelas personagens e suas impressões e construções sobre o tempo. Contudo, diferentemente da tragédia, em que um fato do passado é crucial para garantir a necessidade e verossimilhança trágica, na crise do drama, como em obras tchecovianas, uma reminiscência do passado ou uma projeção futura não jogam a ação para frente, apenas imprimem um caráter épico (narrativo) à cena.

Apresentar personagens imersos no deserto do tédio – esse *taedium vitae* em que a existência se revela como o vácuo do Nada – personagens que vivem no passado saudoso ou no futuro sonhado, mais nunca na atualidade do presente, talvez seja o tema mais épico e menos dramático que existe. (ROSENFELD, 2004, p. 92)

Por exemplo, em *A moratória* de Jorge Andrade ou em *As três irmãs* de Tchekhov ao falar do ou (re) viver o passado (seja lembrar uma Moscou que não existe mais ou manobrar simultaneamente diferentes tempos vividos pelas personagens no espaço da cena em *A moratória*) e projetar o futuro, não impulsionam os personagens à ação física e a estrutura fabular a constituir a necessidade e a verossimilhança, mas constroem um efeito mnemônico do tempo e expandem a nossa compreensão daquilo que entendemos por ação e tempo, e a nossa apreensão e interpretação da realidade pelas personagens.

Se na sociedade industrial o tempo é marcado pelo tempo do relógio, dos segundos, minutos e horas, sempre progressivos, e a humanidade caminha, de forma sucessiva e cumulativa, em um processo contínuo para a evolução (ordem e progresso), em contraponto, na casa burguesa retratada pelas dramaturgias da crise do drama no final do século XIX, vê-se construir um ambiente asfixiado pelas paredes que a protegem do lá fora e que agigantam o espectro das convenções sociais de que o burguês típico está inundado. O espaço é angustiantemente protegido para a reflexão e análise, em que a ruminação do tempo passado aciona um dispositivo que faz avançar, de forma sutil, um processo de ruptura das paredes e eminente explosão da casa burguesa, a partir do que habita o seu interior. *Os Espectros* de Ibsen se apresenta como um bom exemplo.

A compressão de um vasto passado nas poucas horas de um presente dramático é típica da peça analítica em que ação nada é senão a própria análise dos personagens e de sua situação. Desta forma, a parte inicial em que o público é posto a par da situação dos personagens e dos eventos anteriores, isto é, a exposição, passa a ser a ação essencial da peça. Assim, um material complexo pode ser revelado no decurso de um diálogo dramático conciso, observando-se unidade completa de ação, tempo, lugar, etc.

[...] Todo esse passado é evocado por um diálogo elaborado com imensa arte, mas que muitas vezes não consegue encobrir as dificuldades com que Ibsen lutou para, com relativa naturalidade, proporcionar ao “tempo perdido” um mínimo de atualidade cênica. (ROSENFELD, 2004, p. 85-86)

Rosenfeld, para tratar da peça *Os Espectros*, faz uma análise dialética com *Édipo Rei* de Sófocles: se na peça de Ibsen a ação atual (apresentação da Sra. Alving, cujo filho

Oswaldo acaba de voltar de Paris, com uma doença que, como se revela, lhe afeta o cérebro) nada mais é que ocasião para revelar ao público o passado íntimo e privado da personagem principal (Sra. Alving), largamente conhecida por ela mesma. Em contraponto, Édipo desconhece seu destino, e segue, na ignorância dos efeitos, movido por sua *hybris*; suas ações deliberadas atingem-no em cheio, com as revelações de que se casou com a mãe e matou o pai, contudo, o passado é de domínio do público e não lhe precisa ser revelado. Isso denota o caráter cíclico da peça, em que a estória se repete continuamente, o tempo não existe, Édipo é e continuará sendo o assassino do pai, posto que, é a ação que atualiza o mito.

Já a personagem de Oswaldo, ao contrário, é apenas a vítima de um passado que, como tal, é o tema central da peça. E não é apenas este ou aquele evento passado que é tema e sim o peso petrificado do tempo, como decurso que deprava, lentamente, as vidas. (ROSENFELD, 2004, p. 87)

Em *Édipo Rei*, o que se atualiza em cena é a ação e não o passado, a culpa de Édipo não está em ter cometido os atos passados, mas ter sido cego o suficiente para não perceber os indícios de seus erros (assassinar o pai e casar e ter filhos com a própria mãe) acreditando estar acima de qualquer suspeita e agir ferozmente no cumprimento da lei. No caso de Ibsen, “o passado não é uma função do presente, mas é antes o presente que se limita a mero pretexto para evocação do passado” (SZONDI, 2011, p. 36), que por meio da técnica analítica constrói uma composição de ações que obrigam as personagens revelarem seus segredos do passado e torná-lo presente, e assim, por em crise a forma.

Ibsen parte de um procedimento da tradição (ações concatenadas pela ordem do sentido) para trazer a tona o passado. Mas ao proceder dessa forma, põe a unidade de seleção dramática em crise, pois

o que prevalece na seleção dramática é a necessidade de criar um mecanismo que, uma vez posto em movimento, dispensa partir de si mesmo. Qualquer episódio que não brotasse do evoluir da ação revelaria a montagem exteriormente superposta. **A peça é, para Aristóteles, um organismo: todas as partes são determinadas pela ideia do todo, enquanto este ao mesmo tempo é constituído pela interação dinâmica das partes.** Qualquer elemento dispensável neste contexto rigoroso é “anorgânico”, nocivo, não motivado. Neste sistema fechado o todo motiva tudo, o todo as partes, as partes o todo. Só assim se obtém a verossimilhança, sem a qual não seria possível a descarga das emoções pelas próprias emoções suscitadas (catarse), último fim da tragédia. (ROSENFELD, 2004, p. 33, grifo meu)

Sendo o passado, neste caso, um elemento externo a mecânica dramática, quando inserido, pois a razão de ser da peça é a evocação do passado, se gera um colapso na forma lógico-causal: exige-se mais tempo para que as coisas aconteçam, levando ao perigo de que a história se arraste, haja vista que para que as ações sejam relevantes e transformadoras, cada agenciamento exige um novo agenciamento para que o passado se instaure.

Assim, na inserção de um novo conteúdo (o passado), a forma (o drama) exige uma nova relação com o tempo, para além da ideia de progressão contínua dos acontecimentos, o que revela, de forma indireta, uma crise em relação à percepção do tempo, visto que

o tempo é a dimensão primordial em qualquer cultura de sentido, pois parece existir uma associação inevitável entre a consciência e a temporalidade (lembre-se o conceito husserliano de “concorrente de consciência”). Acima de tudo, porém, o tempo é dimensão primordial em qualquer cultura de sentido, pois **leva tempo para concretizar as ações transformadoras por meio das quais as culturas de sentido definem a relação entre os seres humanos e o mundo.** (GUMBRECHT, 2010, p. 110, grifo meu)

Por isso, ainda como exemplificação, mesmo que Ibsen parta da tradição analítica de concatenar as ações de modo lógico-causal para trazer a tona o passado, a cultura de sentido em que está inserido é denunciada pela operação fabular na necessidade de tematizar a própria noção de tempo ou alçar o passado como mote temático. Acaba-se problematizando a forma e evidenciando um estado de crise em relação à percepção do tempo e daquilo que consideramos necessário e verossímil em nossas lembranças e projeções, relevando camadas subjetivas das personagens para além do agenciamento de ações lógico-causais que visa à apreensão de um conhecimento previamente constituído.

Cabe ressaltar que, a busca por novas possibilidades de uso da língua, e a inserção de novos temas que invariavelmente exigirão do poeta a construção de novas formas tem seu gérmen lá em *Sobre o grotesco e o sublime* de Victor Hugo, e simbolizaria a busca de expressão artística de um período, o Romantismo, que vai fazer da manobra com a palavra, ao propor novos temas, seu itinerário.

Declarando que o princípio da poesia não é a ficção, mas um determinado arranjo de signos da linguagem, a idade romântica torna indefinida a linha divisória que isolava a arte da jurisdição dos enunciados ou das imagens, bem como aquela que separava a razão dos fatos e a razão das histórias. Não que ela tenha, como se diz às vezes, consagrado o “autotelismo” da linguagem, separada da realidade. Muito pelo contrário. A idade romântica força de fato a linguagem a penetrar na materialidade dos traços através dos quais o mundo histórico e social se torna visível a si mesmo, ainda que sob a forma da linguagem muda das coisas e da linguagem cifrada das imagens. É a circulação nessa passagem de signos que define a nova ficcionalidade: a nova maneira de contar histórias, que é, antes de mais nada, uma maneira de dar sentido ao universo “empírico” das ações obscuras e dos objetos banais. A ordenação ficcional deixa de ser o encadeamento causal aristotélico das ações “segundo a necessidade e verossimilhança”. Torna-se uma ordenação de signos. Todavia, essa ordenação literária de signos não é de forma alguma uma autorreferencialidade solitária da linguagem. É a identificação dos modos da construção ficcional aos modos de uma leitura dos signos escritos na configuração de um lugar, um grupo, um muro, uma roupa, um rosto. É a assimilação das acelerações ou desacelerações da linguagem, de suas profusões de imagens ou alterações de tom, de todas suas diferenças de potencial entre o insignificante e o supersignificante, às modalidades da viagem pela paisagem dos traços significativos dispostos na topografia dos espaços, na fisiologia dos círculos sociais, na expressão silenciosa dos corpos. A “ficcionalidade” própria da era estética se desdobra assim entre dois pólos: entre a potência de significação inerente às coisas mudas e a potencialização dos discursos e dos níveis de significação. (RANCIÈRE, 2004, P. 54-55)

Em outro estudo, Rancière (2009) defende que a arte contemporânea deixa de se configurar pelo regime representativo, de imitação do real, marcado pelo agenciamento causal e assume uma configuração partidária ao regime estético, no campo do sensível, em que subtraem as conexões ordinárias, e habita-se uma potencia heterogênea, a potência de um pensamento que se tornou ele próprio estranho a si mesmo: produto idêntico ao não-produto, saber transformado em não-saber, *logos* idêntico a um *pathos*, intenção do inintencional.

Pensando nesses termos, de um viés estético, para analisar literariamente a dramaturgia contemporânea, é pertinente evocar Zumthor (2014) quando coloca que devemos introduzir nos estudos literários a consideração das percepções sensoriais, portanto, de um corpo vivo, significando tanto um problema de método como de elocução crítica, capaz de abrir possibilidades de interpretação e compreensão dessas dramaturgias que dialogam profundamente não só com o corpo performático, mas com o

teatro, como uma instância, um referencial, o espaço da própria *performance*, em que essas novas escritas dramatúrgicas são mais teatros da fala, da elocução, da voz como parte de um corpo vivo que sofre as interferências de um espaço (teatro), cuja dinâmica envolve o aqui-agora, um corpo que interpreta (ator real ou virtual, em uma leitura solitária) e uma platéia/ leitor que dialoga e é contaminado em caráter retroativo por esse texto, em que pelo seu caráter poético, orgânico (no sentido de fluxo vital), “a poesia ‘mais física do que intelectual’”. Importam aqui menos as estruturas que os processos e as pulsões que as colocam” (ZUMTHOR, 2014, p. 43)

No regime representativo da obra de arte

o teatro permanece representativo a cada vez que toma os conflitos como objeto, é porque eles já estão normalizados, codificados, institucionalizados. E o próprio Brecht não parece ter escapado disso, ao querer apenas que eles sejam compreendidos, que o espectador tenha os elementos de uma “solução” possível. O que não significa escapar da representação, mas apenas passar do pólo da representação burguesa para o pólo da representação popular. (MACHADO, 2010, p. 16)

A passagem do regime representativo para o sensível seria um processo de devir: estratégia defendida por Deleuze em que a arte desenvolve uma consciência de minoria e problematiza o *status quo* de uma condição de maioria, ampliando as potências do devir, que pertencem a uma instância diferente do domínio do poder e da representação, ao possibilitar que se escape do sistema de poder a que se pertencia como parte da maioria. Assim, quando na contemporaneidade a fábula sofre um estado de esgotamento em certas dramaturgias, ou seja, o agenciamento das ações vai se tornando tão atomizada¹⁰ e instável, em que também as instâncias de ação, diálogo, tempo, espaço, personagem são problematizadas, o que acaba acontecendo, é que estas dramaturgias deixam de se configurar no regime representativo, do poder e das estruturas historicamente constituídas, para um regime do estético, marcado pela imagem, pelas sensações, pela multiplicidade e imanência de percepção do tempo-espaço. Em termos deleuzianos estaria se remetendo a ideia de línguas menores, dentro de um sistema lingüístico maior (no caso o drama, sistema artístico historicamente constituído, entendido como representação da pura potência pelo agenciamento de ações moduladas pelo caráter

¹⁰ “Trata-se de uma operação mais precisa: começa-se por subtrair, retirar tudo o que é elemento de poder na língua e nos gestos, na representação e no representado.” (DELEUZE, 2010, p. 41)

lógico-causal), capaz de constituir-se como “línguas de variabilidade contínua– seja qual for a dimensão considerada: fonológica, sintática, semântica ou até mesmo estilística” (DELEUZE, 2010, p. 38).

Mas, para compreender a ideia de “dramaturgia contemporânea”, é necessário perceber as minúcias que o termo “contemporâneo” sugere. Em linhas agambenianas, a contemporaneidade é uma relação singular com o próprio tempo, que adere a ele e ao mesmo tempo toma distância, ou seja, “contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro” (AGAMBEN, 2009, p. 62). Esse olhar sobre o próprio tempo, não é de vislumbre, de encantamento, mas adere à capacidade de refletir o momento que se está inserido, evidenciando suas peculiaridades, a fim de destacar suas contradições. Ao mesmo tempo, o contemporâneo é capaz de colocar em relação aquilo que inexoravelmente dividiu, re-chamar, re-evocar e revitalizar aquilo que tinha até mesmo declarado morto.

O contemporâneo opera um procedimento de relação com aquilo que é arcaico, com a origem. Mas essa origem não está apenas situada num passado cronológico, ela é contemporânea do devir histórico. O presente é operado na forma de uma arqueologia que não regride, a um passado remoto, mas a tudo aquilo que no presente não podemos em nenhum caso viver e, restando não vivido, é incessantemente relançado para a origem, sem jamais poder alcançá-la. “[...] Ser contemporâneo significa, nesse sentido, voltar a um presente em que jamais estivemos” (AGAMBEN, 2009, p. 70), colocando a ação em uma relação especial entre os tempos, em um processo de leitura da história de forma inédita, que ao mesmo tempo visa superar e dialogar com a tradição¹¹; e tem como capacidade exercer um olhar atento e curioso sobre o obscuro das coisas que o tempo presente, com a urgência do aqui - agora, pode ofuscar.

Contudo, esse procedimento de vergar o olhar para a origem, e olhar o obscuro do presente luminoso talvez seja uma manifestação de defesa a dois traços principais da

¹¹ Desde o fim do século XVIII, a história é concebida como um processo mundial que gera problemas. Nele, o tempo é entendido como um recurso escasso para a superação prospectiva dos problemas que o passado nos legou. Passados exemplares nos quais o presente pudesse confiantemente orientar-se escaneceram-se. A modernidade já não pode emprestar seus padrões de orientação de modelos de outras épocas. Ela encontra-se completamente abandonada a si mesma, tem de extrair de si mesma sua normatividade. Daqui em diante, **a atualidade autêntica é o lugar onde se entrelaçam a continuação da tradição e a inovação.** (HABERMAS, 2009, p. 231.232, grifo meu)

pós-modernidade: a transformação da realidade em imagens e a fragmentação do tempo em uma série de presentes perpétuos.

Segundo Jameson (2009), após a Segunda Guerra Mundial, uma nova sociedade começa a se formar (pós-industrial, sociedade de consumo, sociedade das mídias), que rompe radicalmente com aquela sociedade antiquada de antes da guerra, na qual o modernismo era ainda uma força clandestina. E a emergência de uma pós-modernidade, ou contemporaneidade, estaria relacionada à emergência desta nova fase do capitalismo avançado, multinacional e de consumo, cujos traços formais expressariam de muitas maneiras a lógica mais profunda do próprio sistema social. Vemos se manifestar diante de nossos olhos

o desaparecimento do sentido de história, o modo pelo qual o sistema social contemporâneo como um todo demonstra que começou, pouco a pouco, a perder a sua capacidade de preservar o próprio passado e começou a viver em um presente perpétuo, em uma perpétua mudança que apaga aquelas tradições que as formações sociais anteriores, de uma maneira ou de outra, tiveram de preservar. (JAMESON, 2009, p. 313)

Assim, com a sensação de aceleração da experiência temporal que amplia essa incapacidade atual de se construir um sentido (lógico-causal) para os fatos históricos, o homem e o artista contemporâneos manifestam um estado de esquizofrenia. Ou seja, desenvolvem um distúrbio de relacionamento entre significantes. Se para Lacan, a experiência da temporalidade, da temporalidade humana (passado, presente e memória), a persistência da identidade pessoal através de meses e anos – a própria sensação vivida e existencial de tempo – são um efeito de linguagem, o sujeito esquizofrênico teria como deficiência em ascender plenamente ao domínio da fala e da linguagem, sendo incapaz de compreender e verbalizar em sua completude o caráter textual, sonoro e referencial do sentido.

Quando lemos uma frase, não percorremos palavra por palavra, mas sim, é do “inter-relacionamento de suas palavras ou significantes que se deduz uma significação mais global – denominada agora um ‘efeito-de-sentido’” (JAMESON, 2009, p. 303)

Mas já o esquizofrênico não chega a conhecer dessa maneira a articulação da linguagem, nem consegue ter a nossa experiência de continuidade temporal tampouco, estando condenado, portando, a viver em um presente perpétuo, com o qual os diversos momentos de seu passado apresentam pouca conexão e no qual não se vislumbra nenhum

futuro no horizonte. Em outras palavras, a experiência esquizofrênica é uma experiência da materialidade significativa isolada, desconectada e descontínua, que **não consegue encadear-se em uma sequência coerente**. O esquizofrênico não consegue desse modo reconhecer sua identidade pessoal no referido sentido, visto que o sentimento de identidade depende de nossa sensação da persistência do “eu” e de “mim” através do tempo. (JAMESON, 2009, p. 304, grifo meu)

Por outro lado, o esquizofrênico vivencia mais do que nós, e com nitidez absurda, uma experiência muito mais intensa de um definido instante do mundo; o mundo surge em alta voltagem, contendo uma misteriosa sobrecarga afetiva, resplandecendo de energia alucinatória, mas cuja intensidade, faz que o sentido se perca, adquira um caráter de “irrealidade”, o significante perde seu significado e se transforma com isso em imagem.

Imagem esta que salta da escuridão, local que o homem genuinamente contemporâneo focaliza sua atenção rumo a experimentações lingüísticas de natureza descontínuo-temporal, que nada mais são, que ato político e de construção de uma autêntica manifestação da linguagem do sensível, em resposta a uma impossibilidade de se expressar pelo campo do sentido.

Assim, com a presente digressão mesmo que não de todo exaustiva, partimos em direção à verdadeira empreitada desta dissertação, elaborar um percurso teórico e histórico em cinco atos, que permita compreender como a fábula, interpretada e delimitada como o elemento operacional de construção da forma dramática, evoluiu teórico e tecnicamente, a fim de identificar e compreender se há uma manifestação de mudança paradigmática deste sistema de organicidade dramático no contemporâneo.

No primeiro ato, buscar-se-á demonstrar que a construção da fábula se erigiu por um percurso ao longo da história em que, Aristóteles, de forma inaugural na *Poética*, defendeu que a tragédia, e por extensão o gênero dramático, é a mimese da *physis*, ou seja, a imitação da pulsão auto-gerativa do campo do empírico e de seus fenômenos, possível apenas por meio da “composição dos atos”, a mimese visa elaborar peripécias (mudanças do fluxo da história por meio de ações que causem reviravolta nos acontecimentos preestabelecidos) e reconhecimento (estágio pedagógico em que a personagem e com ela o público/ leitor, se reconhece envolta em uma situação em que suas próprias ações e caráter a colocaram, independentemente da inexorabilidade do

destino) cuja finalidade é conduzir o pensamento a um efeito catártico, de purgação do terror e da piedade, e reconhecimento de uma constatação sobre a vida.

No segundo ato, terá como ênfase demonstrar que o Classicismo francês resgata esses pressupostos por meio de uma leitura platônica, dando ênfase à “imitação de agentes”, que recairá invariavelmente em uma valorização da elocução e do pensamento, e normativa, emulada na construção histórica das três unidades do teatro (ação, tempo e espaço). No terceiro ato, com Hegel o estatuto mimético da ação será reafirmado por meio da valoração do drama como produto do Estado-Nação historicamente constituído, quando define o gênero dramático como a síntese do épico e do lírico, em que a instituição de um estado conflituoso que ao final é apaziguado torna-se o objetivo do teatro. Próximo ao final, no quarto ato, está Bertolt Brecht, que mesmo procedendo com a problematização da fábula, por meio do efeito de distanciamento e procedimentos de montagem, a fim de evitar o fluxo de aproximação e “empatia” com a personagem, e por consequência, garantir à reflexão marxista frente ao refinamento dos mecanismos de opressão e espoliação do homem pelo homem, ainda, faz parte de uma tradição da fábula no regime representativo, no campo do sentido, que exige do espectador/ leitor utilizar, em primeira instância, de suas faculdades mentais para se aproximar/ distanciar daquilo que lhe era sugerido pelo agenciamento dos fatos ou sua montagem, e que visa à construção de um efeito de sentido ou reflexão social por meio do pensamento, como coroação da forma dramática. E por fim, no quinto ato, adentraremos na configuração da fábula na dramaturgia contemporânea e realizarmos um procedimento de exegese que ofereça novos caminhos ao sistema de organicidade dramática, cujo novo paradigma está em pleno processo de devir.

I ATO: O MYTHOS ARISTOTÉLICO

Se observarmos atentamente o discurso dedutivo-reflexivo, a forma como Aristóteles erige suas ideias e a necessidade de interpretações que as mesmas suscitaram ao longo da história, podemos pontuar que a *Poética* é uma obra basilar, de caráter ontológico, que nos permite compreender não só o fazer poético, mas também em que paradigmas a tradição cultural do Ocidente se assenta.

Em seu tratado, Aristóteles elabora que a poesia tem como projeto a representação do real por meio da mimese da ação:

[...] entendamos por isso, como o diremos mais amplamente adiante, que seu alcance é compor uma representação essencial das ações humanas, seu modo próprio é dizer a verdade por meio da ficção, da fábula, do *mythos* trágico. A tríade *poiesis* – *mimesis* – *kátharsis* descreve de maneira exclusiva o mundo da poesia [...] (RICOEUR, 2000, p. 23-24)

Contudo, forçar uma exegese do tratado sobre a *poiesis* é talhar um processo de interpretação de termos, que já na sua origem dialogam com conhecimentos no campo da ética, da estética, da filosofia, da física e da biologia, um olhar muito específico do típico “homem livre da polis grega” que via na tragédia e na comédia, para além de um momento de fruição, um evento pedagógico, mas que ainda preserva algo de ritualístico dos tempos ditirâmbicos.

A originalidade de Aristóteles no domínio das doutrinas estéticas está no respeito do discípulo ao mestre, ou seja, a Platão, pois ambos definiram a arte como “imitação”. Contudo, um dos mais importantes filólogos e filósofos da cultura grega em língua portuguesa, Eudouro de Souza (2010), nos alerta que cada um ao seu modo assume objetos diferentes para as obras dos tragediógrafos: se para Platão a tragédia é “imitação de agentes”, para Aristóteles a tragédia é “imitação de acções”. E isso faz toda a diferença, pois enquanto os preceitos platônicos defendem que a tragédia é a imitação de agentes (homens) que agem, torna-se hierarquicamente pertinente eleger a elocução (a forma de exprimir as ideias) e o pensamento (os caracteres dos agentes) como o ponto mais importante deste sistema.

Em contrapartida, Aristóteles ao definir a tragédia como “imitação da ação” dialogará com outros escritos, como a *Ética a Nicômaco*, por exemplo, estendendo o

sentido de ação para a ideia de *physis*¹², que fora traduzida pelo termo latino *natura* (natureza), posicionando, invariável e hierarquicamente em situação de destaque a fábula, que é a própria composição dos atos, garantindo uma continuidade de sua teoria acerca do fazer poético que não se limita à *Poética*, mas é contaminado por toda sua produção.

Aristóteles teve o cuidado de definir o que denomina *tékhne* em um texto clássico das *Éticas*¹³; há tantas *tékhnai* quanto **atividades criadoras; uma *tékhne* é alguma coisa mais elevada que uma rotina ou uma prática empírica e, a despeito do fato de que ela seja concernente a uma produção**, contém um elemento especulativo, a saber, uma investigação teórica sobre os meios aplicados à produção; é um método, e este traço aproxima-a da ciência mais que da rotina. (RICOEUR, 2000, p. 50-51, grifo meu)

Então, para realizar um adequado entendimento da *Poética* é preciso aproximar outras produções de Aristóteles e assim, realizar uma exegese adequada dos termos por ele empregados, suas aproximações e pontos específicos, na obra destinada a especular sobre o fazer poético. A ideia de arte, do fazer poético, tem uma especificidade e um caráter ético muito elevado e marcante na obra do pensador grego. “Uma coisa é a *lexis* da prosa (Aristóteles diz: *lógos*, oposto, neste contexto, à *poíesis*), outra é a da poesia” (III, I, 1404 a 28)¹⁴ (RICOEUR, 2000, p. 55)

Assim, a ideia de mimese da *physis* não é proferida de forma exclusiva na *Poética*: a premissa de que o prazer em aprender é congênito ao homem contamina todo

¹² O conceito de tragédia, qual *práxis* mimando a *physis*, talvez Aristóteles o encontrasse no momento em que, por intrínseca fidelidade aos mesmos princípios do sistema, reabilitara a *fisiologia* ante-socrática, redimindo-a das ofensas que ela recebera da *antropologia* socrática e platônica. (SOUZA, 2010, p. 91)

¹³ “Ora, como a arquitetura é uma arte, senão essencialmente uma capacidade raciocinada de produzir, e nem existe arte alguma que não seja uma capacidade desta espécie, nem capacidade desta espécie que não seja uma arte, segue-se que a arte é idêntica a uma capacidade de produzir que envolve o reto raciocínio. Toda arte visa à geração e se ocupa em inventar e em considerar as maneiras de produzir alguma coisa que tanto pode ser como não ser, e cuja origem está no que produz, e não no que é produzido. Com efeito, a arte não se ocupa nem com as coisas que são ou que se geram por necessidade, nem como as que o fazem de acordo com a natureza (pois essas têm sua origem em si mesma).” (*Ética a Nicômaco*, VI, 4, 1140 a 6-16; trad. Tricot). Há outra tradução in Dufour, *Introduction à Rhétorique*, I e II, p. 30, Paris, Éd. Les Belles Lettres, 1932 [ed. br.: *Ética a Nicômaco*. São Paulo, Nova Cultural, 1987] apud RICOEUR, 2000, p. 50-51, nota de rodapé.

¹⁴ “I, Düring, Aristoteles. *Darstellung und Interpretation seines Denkens*, Heidelberg, Carl Winter, 1966, extrai argumento da oposição entre prosa e poesia para denominar a *Retórica* III ‘*die Schrift von Prosa*’ (PP. 149ss.) Sem esquecer da definição da *Poética* 1450 b 13-15, que identifica a *lexis* com a expressão verbal do pensamento. I. Düring nota que, no contexto da *Retórica*, a *lexis* tende a igualar-se à *die literarische Kunst prosa* (p. 150) sem, contudo, reduzir-se a um teoria dos gêneros do estilo (*kharaktêres* ou *generadecendi*), que é uma criação helenística.” apud RICOEUR, 2000, p. 55, nota de rodapé.

pensamento aristotélico. E aprender de forma fácil e agradável é o caminho a ser perseguido por aquele que desenvolve sua *tékhne* (aqui em uma visão estendida, ou seja, conceito de arte que abarque a interpretação aristotélica para arte mimética, considerando desde o poema trágico e cômico, a epopéia, a lírica, a música, como também a arquitetura, os trabalhos manuais de marcenaria, etc.). Assim, o pensamento aristotélico está pautado em atribuir uma função pedagógica ao fazer artístico, em que “[a] prender facilmente é naturalmente agradável a todos os homens, e por outro lado as palavras têm uma significação determinada, de modo que todas as palavras que nos permitem instruir a nós mesmos são muito agradáveis.” (Retórica, III, 10, 1410 b 1-15 *apud* RICOUER, 2000, p. 60)

Pensar em uma função pedagógica para tragédia é refletir que a forma trágica, e em extensão o drama, assim como toda arte, tem a capacidade de nos ensinar por meio da mimese de natureza (*physis*), da pulsão criadora, nos expondo à perplexidade existencial, na mesma intensidade que o é capaz a própria vida: se em um dado momento percorremos uma estrada de carro em plena felicidade e plenitude, ao sermos expostos, pelo acaso, a contemplar em um acidente à presença de um corpo morto, somos lançados à certeza estupefacente de que existe a morte. Se neste caso, o critério é o acaso, na mimese da *physis* existem procedimentos de ordenação que garantem na mesma voltagem uma reflexão e aprendizado sobre a vida.

A ideia de pedagogia acima sofre uma dilatação no significado, porém ela dialoga com o pressuposto de que na sua origem sistematizada o gênero dramático se assentou na construção mimética, engendrando artifícios criativos que ativassem nas instâncias do pensamento, seja por meio da construção de um “belo animal” em termos aristotélicos, seja quebrando o fluxo da “composição dos atos” para obter o distanciamento reflexivo, no caso de Bertolt Brecht. Está-se pensando em um procedimento de efeito estético, seja de aproximação, seja de reflexão, que dá unidade e garante um objetivo-fim ao drama, enquanto gênero textual. Hans-Thies Lehmann, estudioso alemão da cena contemporânea, ampliou a crise do estatuto do gênero dramático ao propor a expressão “teatro pós-dramático”, e em extensão, o fim do texto no teatro, diz que

os grandes projetos filosóficos do teatro, sobretudo da tragédia, sempre, desde o início, viram a profunda relação entre tragédia e pensamento. Sempre foi dito que a ideia não deveria aparecer enquanto ideia, mas enquanto o belo da sensibilidade, o que é um conceito hegeliano. É o belo da teoria clássica de Aristóteles, passando por Hegel até o presente. O belo sempre foi definido como o artístico que deveria conter um pensamento. Mas esse pensamento não de forma demasiadamente clara, isso era visto de forma crítica diante da arte, o belo era apenas uma aparência da ideia no contexto sensível. Justamente nisso havia um problema, uma certa inconsistência da estética clássica, pois ela deixava de lado aquilo que sabia: que na realidade cênica o pensamento muda radicalmente seu caráter. Um pensamento que enuncio na cena se transforma imediatamente em algo diferente do pensamento propriamente dito. (LEHMANN, 2010, p. 19)

Cabe uma ressalva: a escolha que se faz, em um primeiro momento, do instrumental teórico pelo viés da narrativa, do agenciamento das ações, é pertinente, pois dialoga com uma interpretação de gênese da tragédia como ato de fabular, de contar uma história, de compor um drama, que remete tanto a rapsódia, quanto aos ditirambos que prestavam culto a certa divindade, que ao se desconectarem do coro elevavam a narrativas os grandes feitos, primeiro dos deuses, e, por conseguinte, dos heróis. Os teóricos da narrativa buscam evidenciar a sintaxe específica do fazer “fabular”, e desde o princípio, aqui, o foco será a *fábula*, a sintaxe da “composição dos atos”, de caráter operatório, enfim, da organicidade dramática, que desde sua origem (na *Poética*) é envolta em problemas de interpretação e de tradução.

Além de uma perspectiva ontológica, “a organização dos fatos” nos permite refletir sobre o “real”. Enfim, “o real precisa ser ficcionado para ser pensado” (RANCIÈRE, 2005, p. 58), tanto o artista quanto o historiador não possuem uma leitura isenta dos fatos históricos, “tanto a política e a arte, tanto quanto os saberes, constroem ‘ficções’, isto é, rearranjos *materiais* dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o [que] se faz e o que se pode fazer”. (RANCIÈRE, 2005, p. 59)

Aristóteles, na *Poética*, reflete que o fazer poético é universal e a história trata do particular, e quando elabora esta afirmativa ele alia a poesia à filosofia, pois seria da composição dos atos orientados pela necessidade e verossimilhança que seria capaz ao poeta manobrar as ações e atribuir a um indivíduo de determinada natureza pensamentos e ações, revelando uma *práxis* (conduta) de elevado teor ético-filosófico no campo do saber epistemológico.

[...] a poesia é algo de mais filosófico e mais sério do que a história, pois refere aquela principalmente o universal, e esta, o particular. Por “referir-se ao universal” entendo eu atribuir a um indivíduo de determinada natureza pensamentos e acções que, por liame de necessidade e verossimilhança, convém a tal natureza; e ao universal, assim entendido, visa a poesia, ainda que dê nomes aos seus personagens. (ARISTÓTELES, 1451 b 2-10; 2010, p. 115-116)

É a capacidade que a obra tem de *por-se-a-serviço da verdade da própria obra de arte*, em parâmetros heideggerianos, por meio de seus critérios de composição, na relação que mantém com o real referente e a força criadora, que lhe garantam o aspecto universal, em detrimento à história, que seria segundo Aristóteles, de aspecto particular, pois o historiador não teria o compromisso de representar (da ordem do fazer poético) e sim de “narrar” o que aconteceu.

Sem dúvida, o escultor utiliza a pedra, tal como, à sua maneira, o pedreiro. Mas não gasta a pedra. Isso só acontece de uma certa maneira onde a obra é mal sucedida. Sem dúvida, o pintor utiliza a tinta, mas de tal modo que a cor não se gasta, mas passa sim a ganhar luz. Também **o poeta utiliza a palavra, não, porém, como aqueles que habitualmente falam e escrevem tem de gastar as palavras, mas de forma tal que a palavra se torna e permanece verdadeiramente uma palavra.** (HEIDEGGER, 2005, p. 37, grifo meu)

Mesmo que Eudoro de Souza, nas partes introdutórias à tradução da *Poética*, trate da tênue diferença semântica ao se referir o termo *mythos*¹⁵ como *fábula* ou *mito*, o autor opta em traduzir a expressão grega por “mito”, o que invariavelmente não alivia o problema, pois poderia direcionar o leitor desavisado a pender fortemente a uma interpretação do termo para a ideia de um manancial de enredos sobre os deuses e heróis (em especial as malfadadas casas de Édipo e dos Átridas) culturalmente constituídos que servem de motivo e inspiração para o poeta, que o mesmo pinça para elaborar sua

¹⁵“No texto grego da *Poética* figura um só vocábulo para designar a *acção a imitar* e a *acção imitativa*: é a palavra *mythos*, que vamos agora traduzir, na primeira acepção, por ‘mito’, e, na segunda, por ‘fábula’. O mito (tradicional) seria, portanto, a matéria-prima que o poeta transformará em fábula (trágica), elaborando-a conformemente às leis de verossimilhança e necessidade. Por conseqüência, o mito pertenceria à *história*, e a fábula à *poesia*, que é ‘coisa mais filosófica do que a história’ (c. IX). [...] Mas, se a história (mito tradicional) se refere especialmente ao particular, e a poesia (fábula trágica), ao universal (ibid.), daí se conclui que a actividade imitativa do artista se exerce num trânsito *sui generis* do particular (história) para o universal (poesia); *por obra do poeta, a história vem a ser a tragédia*. Tal é, por outras palavras, um dos significados que podemos atribuir à famosa definição do cap. VI.” (SOUZA, 2010, p. 87-88, itálico do autor)

tragédia. Deste modo, utilizaremos duas traduções¹⁶ em que ora o termo *mythos/ muthos* aparece traduzido como “mito” e ora como “fábula”, corroborando com a opção de tradução do termo *mythos* tomado nessa dissertação.

Como já evidenciado, Aristóteles vai dizer que “imitar é **congénito no homem** (e nisso difere dos outros viventes, pois, de todos, é ele o mais imitador e, **por imitação, apreende as primeiras noções**), e os homens se **comprazem no imitado.**” (ARISTÓTELES, 1448b 5-8, grifo meu)

O ato de imitar, e aqui devemos dilatar o que interpretamos por *imitação*, é inerente ao homem, tem caráter pedagógico e lhe proporciona prazer. Se ao mesmo tempo contemplamos as artes imitativas provedoras de prazer, também somos capazes de aprender com elas, e esse processo de aprendizagem não ficaria restrito aos filósofos, estendendo-se também ao “homem comum”, que se deleitam e discorrem sobre “o que são cada uma delas” (das artes imitativas).

Posteriormente, Aristóteles irá discorrer sobre a poesia, desenvolvendo sua argumentação na ideia de que a arte poética é imitação de ações de caráter elevado e baixo, indiretamente remetendo à máxima exposta na obra *Física* “*teckné mimethai physis*”, ou seja, preservando mais adiante os devidos cuidados interpretativos, a “arte como mimese da natureza”.

Para construir o conceito de fábula para Aristóteles é necessário primeiro remontar ao conceito de tragédia postulado pelo filósofo grego, no Capítulo VI da *Poética*

A **tragédia** é a imitação de uma ação importante e completa, de certa extensão; num estilo tornado agradável pelo emprego separado de cada uma de suas formas, segundo as partes; ação apresentada, não com a ajuda de uma narrativa, mas por atores, e que suscitando a compaixão e o terror, tem por efeito obter a purgação dessas emoções.” (ARISTÓTELES, 1449 b 24-27; 1979, p. 248, grifo meu)

E ainda em outra tradução

¹⁶ Serão usadas as seguintes traduções da *Poética*: a) “ARISTÓTELES. *Arte Retórica e Arte Poética*. Introdução Goffredo Telles Júnior. Tradução Antônio Pinto de CARVALHO. Rio de Janeiro: Editora Ediouro - Tecnoprint, 1979” que traduz o termo *mythos* por “fábula”, e; b) “ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa. 8ª ed. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2010” que traduz o termo grego por “mito”.

É, pois, a tragédia **imitação de uma acção** de carácter elevado, **completo e de certa extensão**, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efectua] não por narrativa, mas mediante actores, e **que, suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções**. (ARISTÓTELES, 1449 b 24-27; 2010, p. 110, grifo meu)

Partindo desse conceito de uma imitação de uma acção importante e completa, Aristóteles vai elencando os elementos que compõem a tragédia, que são seis, nesta ordem: fábula, carácter, elocução, pensamento, espectáculo e melopéia. “Porém, o elemento mais importante é a trama dos factos, pois a **tragédia não é imitação de homens, mas de acções e de vida**, de felicidade [e infelicidade; mas, felicidade] ou infelicidade reside na acção, e a própria finalidade da vida é uma acção, não uma qualidade.” (ARISTÓTELES, 1450a 16-18; 2010, p. 111, grifo meu) Em outros termos:

A parte mais importante é a da organização dos fatos, pois a tragédia é a imitação, não de homens, mas de acções, da vida, da felicidade e da infelicidade (pois a infelicidade resulta também da atividade), sendo o fim que se pretende alcançar o resultado de uma certa maneira de agir, e não de uma maneira de ser. (ARISTÓTELES, 1450a 16-18; 1979, p. 248, grifo meu)

Nesse momento Aristóteles erige o paradigma de fábula baseado na *mimese da acção*, visto que “o mito é a imitação de acções; e, por ‘mito’, entendo a composição dos actos” (ARISTÓTELES, 1450a 2-3; 2010, p. 111) e “[...] por isso, as acções e o mito constituem a finalidade da tragédia, e a finalidade é de tudo o que mais importa”. (ARISTÓTELES, 1450a 21-22; 2010, p. 111)

Adiante, o filósofo grego vai nos apresentar “qual deve ser a composição dos actos”, que tem como critérios: a) uma ordem com “começo, meio e fim”; b) uma extensão à imagem e semelhança “de um belo animal”¹⁷ e; c) cuja acção seja una e completa, visto que o mito, pelos critérios de necessidade e verossimilhança, deve imitar acções, “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

¹⁷ [...] um ser vivente não pode ser belo, se for excessivamente pequeno (pois a visão é confusa, quando dura apenas um momento quase imperceptível), nem se for desmedidamente grande (neste caso o olhar não abrange a totalidade, a unidade e o conjunto escapam à vista do espectador, como seria o caso de um animal que tivesse de comprimento dez mil estádios).” (ARISTÓTELES, 1450 b 36 - 1451 a; 1979, p. 250) No final do século XX Jean-Pierre Sarrazac chamará, por metáfora, a ideia de uma forma absoluta para o drama de “o belo animal”, cuja marca principal é ter uma fábula pautada no princípio de ordem, extensão e completude, forma em crise no contexto contemporâneo.

mude a ordem do todo” (ARISTÓTELES, 1451a 31-34; 2010, p. 115). “É necessário, portanto, que os mitos bem compostos não comecem nem terminem ao acaso [...]” (ARISTÓTELES, 1450b 32-33; 2010, p. 113). O filósofo, desta forma, propõe que haja uma contiguidade no agenciamento das ações marcada por um princípio bem definido, composto pela apresentação, desde o início, de uma ação principal que avança e se concluiu em sua totalidade ao final, que no estremeço, seja guarnecida de ações complementares, a fim de garantir uma unidade.

Além disto, o belo – ser vivente ou o que quer que se componha de partes – não só deve ter essas partes ordenadas, mas também uma grandeza que não seja qualquer. Por que o belo consiste na grandeza e na ordem, portanto, um organismo vivente pequeníssimo não poderia ser belo (pois a visão é confusa quando se olha por tempo quase imperceptível). (ARISTÓTELES, 1450b 34-38; 2010, p. 113)

O princípio da unidade de ação está na capacidade da fábula em agenciar os fatos de tal forma que adquira uma unidade, a unidade da obra de arte, alcançando assim seu caráter universal, visto que “é ofício de poeta [...] representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade” (ARISTÓTELES, 1451a 36-38; 2010, p. 115). O procedimento de escolha de ações que visem garantir a verossimilhança e necessidade, em uma perspectiva semiológica, é um mecanismo linguístico de articulação e integração de unidades (as ações) que visa à produção de sentido.

A língua propriamente dita pode ser definida pelo concurso de dois processos fundamentais: a articulação, ou segmentação, que produz unidades (é a forma, segundo Benveniste), a integração, que recolhe estas unidades em unidades de um nível superior (é o *sentido*). **Este duplo processo se reencontra na língua da narrativa;** ela também conhece uma articulação e uma integração, uma forma e uma significação. (BARTHES, 2011, p. 55, grifo meu)

Pode-se pensar então que ao compor as ações valendo-se do verossímil e do necessário o poeta produz como efeito, na própria sintaxe do gênero dramático, que um conjunto de ações concatenadas se manifeste como uma grande ação dotada de unidade.

Deste modo, a construção teórica do que seria uma fábula bem composta descreve um fazer poético que se conecta ao princípio filosófico “*teckné* como a mimese da *physis*”, termo que denotaria tanto “ação” quanto “natureza”, mas cujo sentido e

função são tão amplos e complexos que exigem um cuidado de transposição do universo clássico grego para o pensamento moderno e contemporâneo.

Se “o poeta deve ser mais fabulador que versificador; porque ele é poeta pela imitação e porque imita acções” (ARISTÓTELES, 1451 b 27-28; 2010, p. 116), então a *Poética* propõe descrever uma mecânica de produção poética muito bem amarrada, em que os atos, cuja ordem (sequência dos fatos) promova a construção de uma ação única, em necessidade e verossimilhança no agenciamento dos fatos, ou seja, um princípio operatório que orientará a arte da narratividade ao longo da tradição pautada na construção de estruturas compreensíveis pelo intelecto.

A *Poética* proclama que a ordenação de ações do poema não significa a feitura de um simulacro. É um jogo de saber que se dá num espaço-tempo determinado. Fingir não é propor engodos, porém **elaborar estruturas inteligíveis**. A poesia não tem contas a prestar quanto “à verdade” daquilo que diz, porque, em seu princípio, não é feita de imagens ou enuncia, mas de ficções, isto é, de **coordenações entre atos**. (RANCIÈRE, 2005, p. 53-54, grifo meu)

Esse processo operário de que fala Rancière, mesmo que trate de “elaborar estruturas inteligíveis” pelas “coordenações entre atos”, antes de ser mecanicista, puramente lógico, preserva em sua gênese o princípio gerativo de mimese da *physis*, em que o fluxo da vida é coordenado, obedece a estruturas gerativas do ato poético. Na parte que dedica à *Poética* em *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*, Augusto Boal (1974), mesmo que de forma crítica pontue que “Aristóteles constrói o primeiro sistema poderosíssimo poético-político de intimidação do espectador”¹⁸ (BOAL, 1991, p. 18) denunciando sua visão política de que a “empatia” é alienante e opressora e a libertação do homem só seria possível por meio de novos procedimentos teatrais de caráter emancipatório, dentro daquilo que o dramaturgo defendia como “Teatro do Oprimido”, Boal nos ajuda a compreender qualitativamente o que formula a obra grega sobre o fazer poético.

O teórico teatral brasileiro adverte que para compreender a *Poética* é necessário interpretar o pensamento filosófico de Aristóteles como um todo, que considera a

¹⁸“A tragédia imita as ações da alma racional do homem, suas paixões tornadas hábitos, em busca da felicidade, que consiste no comportamento virtuoso, que é aquele que se afasta dos extremos possíveis em cada situação dada concreta, cujo bem supremo é a justiça, cuja expressão máxima é a Constituição! [imposta por um grupo dominante, detentor do poder]” (BOAL, 1991, p. 39)

“matéria” *pura potência* e a “forma” *puro ato*, em que imitar seria “recriar esse movimento intenso das coisas que se dirigem a perfeição” (BOAL, 1991, p. 22) por meio das faculdades do pensamento, que nos levaria, no caso da tragédia, pela “composição dos atos”, à ascese, ao conhecimento “através da dialética, isto é, do debate das **ideias postas** e **contrapostas**, das ideias e da negação dessas mesmas ideias, que são por sua vez outras ‘ideias’ – desde o mundo da realidade sensível até o mundo das ideias eternas” (BOAL, 1991, p. 26, grifo meu).

Para nós [senso comum], a palavra ‘imitar’ significa fazer uma cópia mais ou menos perfeita de um modelo original. Sendo assim, a arte seria então uma cópia da natureza. E ‘natureza’ significa, para nós, o conjunto das coisas criadas. A arte seria, pois uma cópia das coisas criadas. Aristóteles, contudo, quis dizer uma coisa completamente diferente. Para ele, imitar (*mimesis*) não tem nada que ver com a cópia de um modelo exterior. A melhor tradução da palavra *mimesis* seria “criação”. E “natureza” não é o conjunto das coisas criadas e sim o próprio princípio criador de todas as coisas. Portanto, quando Aristóteles diz que a arte imita a natureza, devemos entender que esta afirmação, que pode ser encontrada em qualquer tradução moderna da *Poética*, é uma má tradução, originada talvez em uma interpretação isolada do texto: ‘A arte imita a natureza’ na verdade quer dizer: ‘A arte recria o princípio criador das coisas criadas’. (BOAL, 1991, p. 19-20)

E a forma de recriar o princípio criador é por meio da coordenação das ações, pois a tragédia é a mimese da ação, de vida. E ordenando, organizando, compondo as ações, o poeta estará mimetizando a própria força criadora da *physis*, pois afinal, é congênito ao homem prazer na execução e no contato com a obra de arte: prazer na produção e na identificação da organização estética desse objeto.

O prazer de aprender é, com efeito, o primeiro componente do prazer do texto. Aristóteles torna-o como um corolário do prazer que temos com imitações ou representações, o qual é uma das causas naturais da arte poética, segundo a análise genética do Capítulo IV. Ora, Aristóteles associa ao ato de aprender o de “concluir o que cada coisa é, como quando se diz: este é ele”. (48 b 17). O prazer de aprender reconhece no Édipo o universal que a intriga [fábula] engendra apenas por sua composição. O prazer do reconhecimento é, pois, ao mesmo tempo construído na obra e experimentado pelo espectador.

Esse prazer do reconhecimento, por sua vez, é o fruto do prazer que o espectador tira de uma composição que respeita o necessário e o verossímil. Ora, esses critérios “lógicos” são, eles próprios, ao mesmo tempo, construídos na peça e exercidos pelo espectador. (RICOEUR, 1994, p. 81)

Portanto, o objetivo principal da tragédia se erige na fábula, na composição dos atos, ou seja, um entrançamento de ações cujo efeito catártico (purgação; apaziguamento da piedade e do terror provocados por intermédio da “trama dos atos” no espectador) só é possível por meio das faculdades mentais, do processo de construção de sentido do pensamento humano, acionando no espectador/ leitor uma identificação das unidades das ações entre si, que levam, no seu estágio mais primoroso, à peripécia e ao reconhecimento de uma situação de perplexidade, não só da personagem em ação, mas do público junto com a personagem. Aristóteles alerta que o pensamento tem seus efeitos produzidos mediante a palavra e “dele fazem parte o demonstrar e o refutar, suscitar emoções (como a piedade, o terror, a ira e outras que tais) e ainda o majorar e o minorar o valor das coisas” (ARISTÓTELES, 1456 b 1-2; 2010, p. 130). Sarrazac (2012, p. 80) irá evidenciar que

Para Aristóteles, em conformidade com seus princípios filosóficos e, particularmente, com sua teoria da mimese, o autor trágico é acima de tudo um ‘artífice da fábula’. Isso significa que sua preocupação principal é agenciar entre si ações que compõe a peça. “Agenciá-las” de maneira a que essa fábula tenha um começo, um meio e um fim, a que ela comporte trama e desenlace – através da peripécia e (eventualmente) reconhecimento – do conflito e permita assim a *catarse*. Nesse aspecto, a comparação do organismo trágico com um “belo animal”, “nem muito grande nem muito pequeno” e “bem proporcionado em todas as suas partes”, constitui provavelmente a pedra angular da *Poética*. *Ordem*, *extensão* e *completude* são critérios que permitem distinguir a boa fábula segundo Aristóteles. E, por “ordem”, convém entender ordem causal e não meramente cronológica. Sistematização de fatos e ações, a fábula aristotélica surge efetivamente, em sua conformidade com o belo animal, como entidade *biológica* fundada numa verdadeira concatenação de ações.

Assim, é coerente a Aristóteles não se importar com o espetáculo, com a cena, pois esta lida com o campo do sensível, seus processos criativos são outros e produzem efeitos estéticos que a fábula aristotélica e a teoria trágica não previam. Contudo, se reinterpretarmos a ideia de tragédia como “imitação de ação e vida”, que se estende a toda uma ordem interpretativa de “arte como imitação da *physis*”, um termo que abarca tanto “ação” quanto “vida”, se pode propor a ideia de que contemporaneamente, quando as fronteiras entre os saberes são cada vez mais apagados, os conceitos se retroalimentam, o termo *physis* está para além da “natureza”, abarcando também a

“cultura”, ambas, forças motrizes criadoras, aquela da ordem da física e biologia, esta da ordem do humano.

Outro ponto interessante é que Aristóteles, por se referir inúmeras vezes a *Édipo Rei* de Sófocles, torna a peça paradigmática em suas reflexões teórico-filosóficas acerca do fazer poético, ou como coloca Ricoeur (1994, p. 77), “[do] *muthos* trágico, [que] girando em torno das inversões da sorte, e exclusivamente da felicidade para a infelicidade, é uma exploração dos caminhos pelos quais a ação lança os homens de valor, contra qualquer expectativa, na infelicidade”.

Em *Édipo Rei*, a ação principal (descobrir, pelo desejo desenfreado, que o infortúnio da cidade de Tebas, e posteriormente da família real, é efeito exclusivo dos atos passados do herói trágico, que por uma relação de desmedida com os fatos o tornam cego aos sinais) inicia com a vontade de Édipo, rei de Tebas, revestido de uma *hybris* de caráter elevado, seguir os conselhos dos oráculos, ou seja, descobrir e punir o assassino do rei Laio e assim livrar a população da peste que a vinha assolando e garantir o esplendor de seu reinado. Termina quando, sempre rodeado de indícios e revelações do passado um tanto nebulosos da identidade do assassino do rei Laio (nas admoestações de Tirésias; nos silêncios e apreensões de Jocasta; nas revelações do mensageiro), por reviravolta, surge um mensageiro que vem avisar da morte de Pólibo, aquele que julgava ser seu velho pai e que não o era de verdade (peripécia) e da revelação de um escravo de seu verdadeiro pai, que era ele, o próprio Édipo, o filho e assassino de Laio, aquele que desposara e tivera filhos com Jocasta, a própria mãe. Frente à terrível revelação, a única alternativa é arrancar os próprios olhos como metáfora daquele que se reconhece o mais miserável entre os homens, que cai no abismo ao ser pretencioso o bastante de se julgar acima da consciência humana, querendo se igualar aos deuses em sua onisciência. Fecha-se com chave de ouro o trajeto da felicidade para infelicidade, com um aprendizado, na fala final do Corifeu que vaticina: “guardemo-nos de chamar um homem feliz, antes que ele tenha transposto o termo de sua vida sem ter conhecido a tristeza”. (SÓFOCLES, 1998, p. 106)

Sófocles constrói uma ação paradoxal, reveste Édipo de elevado caráter, com o forte senso de justiça, mas suas ações revelam, na mesma medida, um herói orgulhoso e que se põe acima de qualquer suspeita, que pelo *logos* (razão) é capaz de decifrar enigmas, mas cego o bastante para questionar certos fatos que envolvem seu presente e

seu passado, enfim, elementos capazes de construir “uma ação complexa”, que suscite terror e piedade, pois “[...] a tragédia não só é imitação de uma acção completa, como também a de casos que suscitam o terror e a piedade, e **estas emoções se manifestam principalmente quando se nos deparam acções paradoxais**”. (ARISTÓTELES, 1452a 1-3; 2010, p. 117, grifo meu)

Enfim, a tragédia, e por extensão o drama, é para Aristóteles um trabalho laborioso de composição de ações que coordenadas construam uma ação una, marcado por um processo de mudança por meio das ações concatenadas. No caso do poema trágico, que é um mito complexo, diferentemente do mito simples cujas combinações de ações efetuem uma mutação de fortuna do herói, necessita de elementos qualitativos “próprios da estrutura interna do mito”: a peripécia e o reconhecimento.

Aristóteles irá defender que a peripécia e o reconhecimento, classificados como “os meios que movem os ânimos”, são mecanismos que fazem parte do mito (da fábula). E a fábula, que não está ordenada aleatoriamente como o primeiro dentre os seis elementos da tragédia, “é o princípio e como que a alma da tragédia; só depois vêm os caracteres.” (ARISTÓTELES, 1450 a 37-38; 2010, p. 112)

O pensador grego dirá que “‘Peripécia’ é a mutação dos sucessos no contrário [...] inversão [que] deve produzir-se [...] verossímil e necessariamente” (ARISTÓTELES, 1452 a 22-23; 2010, p. 118) e o reconhecimento “é a passagem do ignorar ao conhecer, que se faz para amizade ou inimizade das personagens que estão destinadas para a dita ou para a desdita” (ARISTÓTELES, 1452 a 30-33; 2010, p. 118) que “nos suscitará terror e piedade”. Aristóteles apontará que o terror e a piedade podem surgir por efeito do espetáculo cênico, mas o procedimento preferível e o mais digno do poeta é derivar da fábula, da íntima conexão dos atos, “porque o mito deve ser composto de tal maneira que, quem ouvir as coisas que vão acontecendo, ainda que nada veja, só pelos sucessos trema e se apiede” (1453 b 3-7; 2010, p. 121).

E que a qualidade do reconhecimento é maior quando produzido pela própria mecânica da fábula, como por exemplo, em *As Traquínias* de Sófocles (2014), quando Herácles reconhece que foi por amor e engano e não por ódio e vingança que Djanira, esposa traída, envenena seu manto, persuadida por um inimigo, anos antes, supostamente encantado com uma poção de amor, para que o semideus volte a amá-la em detrimento dos encantos que uma jovem princesa com ele trazida para habitar seu

palácio e ser desposada. Enfim, um imbróglio que revelou a fragilidade de Hércules, aquele que realizou os dozes trabalhos que nenhuma horda humana seria capaz de realizar, mas que sucumbiu por meio das ações de uma mulher apaixonada, o gênero feminino que na sociedade grega, junto com os escravos, nem se configurava como cidadão.

Como a tragédia é um procedimento de mudança da dita (fortuna) para a desdita (infelicidade), Aristóteles nominará “que toda parte da tragédia desde o princípio até aquele lugar onde se dá o passo para a boa ou má fortuna” (ARISTÓTELES, 1455 b 26-27; 2010, p. 128) é o nó, que terá como etapa final o “desenlace, a parte que vai do início da mudança até o fim” (ARISTÓTELES, 1455 b 28-29; 2010, p. 128). Enfim, a fábula é um processo dinâmico em ascensão, de composição das ações que culminem preferencialmente para a peripécia e o reconhecimento, marcados pelo efeito de construção cognitiva dos sentimentos de terror e piedade, uma relação de afastamento e aproximação com o herói trágico (o efeito catártico), cujo fluxo de queda, é o desenlace, em que as energias são reequilibradas, e o cosmos se reordena, laureado por um aprendizado, uma iluminação pelo *logos*, do que significaria e representaria a vida, de caráter pedagógico, contudo não moralizante. A fábula, nestes termos, adquire um caráter de dispositivo de emoções por meio da razão, conforme evidencia Gazoni (2013, p. 176-177) ao defender que

Aristóteles tem como tese que o enredo¹⁹ é o elemento principal da tragédia, sabe que a peripécia e o reconhecimento, que são partes do enredo, são os dispositivos mais aptos a mover a alma dos espectadores, que um bom enredo é capaz de suscitar medo e piedade e levar à catarse dessas emoções (qualquer que seja o sentido que queiramos dar a essa célebre e controversa frase). E o enredo é uma ação una que resulta da composição de ações menores encadeadas umas às outras por necessidade ou verossimilhança. Daí, a protagonização da ação em detrimento do caráter.

De modo geral, o que fica, é que, para Aristóteles, o drama é um processo dinâmico de mudança que se manifesta pela composição dos atos, que ao serem

¹⁹ Gazoni ao utilizar o termo “enredo” está se referindo ao termo grego “*mythos*”, que definimos neste trabalho em traduzir por “fábula”. Daí reside a grande complexidade em homogeneizar o termo que melhor caberia para compreender o significado da ideia de “agenciamento de ações”: autores como Ricoeur e Eco, para se referirem ao *mythos/ muthos/ mýthos* como *agenciamento de ações*, usam termo “trama”; na sua tradução da *Poética* Eudouro de Sousa optará pelo termo “mito”, ciente de suas tensões; contudo, seguindo uma leitura de perspectiva francesa, grafamos a ideia de “agenciamento de ações, marcadamente de caráter operatório, que constrói a forma dramática” por “fábula”.

coordenados tenham a potência de construir uma ação dotada de unidade e completude, que só é reconhecível enquanto tal pelo pensamento e cuja função é “produzir o prazer que lhe é próprio” e congênito ao homem, o conhecimento pelo lúdico, pelo estético, ao construir um efeito sobre o leitor/ espectador durante o processo cognitivo de elaboração da mudança pelo agenciamento das ações das personagens e dos elementos de composição da fábula, enfim, a manifestação da pura potência, “qual organismo vivente”, pela forma, em ato.

Até aqui, constatamos como a *Poética* construiu o drama, enquanto forma do fazer poético pautado no agenciamento de ações capazes de ativar no intelecto, pelo campo da razão, um efeito de reconhecimento e catarse frente a uma representação do real. Adiante, tentaremos compreender como a releitura da *Poética* pelo Classicismo francês, de viés normativo, e o olhar platônico enviesado, fazem com que o *caráter* e o *pensamento*, além da regra das três unidades, adquiram maior relevância que a composição dos atos, contaminando, assim, toda produção posterior que via no conflito das personagens e sua subjetividade como a melhor forma de mimetizar a realidade.

II ATO: A POÉTICA À FRANCESA

Na tradição ocidental, o procedimento de passagem das ideias contidas na *Poética* de caráter marcadamente ontológico e descritivo, para uma visada normativa e de interpretação dos termos empregados para definir as artes miméticas, de modo muito peculiar pelos classicistas franceses (séculos XVI e XVII), se deve, em parte, pelo ruído interpretativo que a recepção dos termos gregos para o latim sofreu, de outra parte, por uma interpretação da obra de Aristóteles com um olhar platônico enviesado.

Heidegger, em *A origem da obra de arte* (2005, p. 16), para interpretar a dimensão de coisa da obra de arte, remontando à visão dos gregos sobre a essência das coisas, nos alertará que a tradução dos termos gregos, contaminados de uma profunda experiência estética e visão de mundo específica, para a língua latina, não constituirá de modo algum “um acontecimento sem consequências por que ainda hoje é tido”.

Antes se esconde, por detrás da tradução aparentemente literal, e que por isso preserva, uma *tra*-dução da experiência grega, para outro modo de pensar. *O pensamento romano recebe os nomes gregos sem a correspondente experiência original do que eles dizem, sem a palavra grega. O desenraizamento do pensamento ocidental começa com esta tradução.* (HEIDEGGER, 2005, p. 16, itálico do autor)

Esse é o problema básico, por exemplo, em *teckné mimetai physis* (arte como imitação da natureza). Se focarmos unicamente no termo “*physis*”, veremos que a palavra chegou até nós com o sentido de “natureza”, visto que as línguas modernas herdaram a tradução latina *natura*. Mas nossa dimensão interpretativa para “Natureza” não consegue compreender o significado de *physis* na forma que foi entendida e utilizada pelos gregos antigos.

Por exemplo, coloca G. Bornheim²⁰, é comum em nossos dias contrapor a natureza ao psíquico, ao espiritual, quando para os pré-socráticos a *physis* exprimiria o todo existente, a totalidade do real, desde as coisas materiais ao mundo dos deuses. (KOIKE, 1999, p. 167-168)

Contudo, essa leitura da *physis*, em uma perspectiva mais ampla, não acontecia no Classicismo, mesmo que “como otras estéticas, la doctrina clásica francesa se preocupa por las relaciones que se establecen entre la obra de arte, la verdad y el ideal de

²⁰Cf. *Paidéia. A Formação do Homem Grego*. Trad. Artur M. Parreira, São Paulo: Martins Fontes, 1995.

belleza” (CHASING, 2007, p. 103), a ideia de *mimese da physis* na perspectiva do aristotelismo à francesa estaria mais atrelada ao princípio de imitação da natureza (empírico), como forma de alcance da verdade das coisas por meio da universalidade e harmonia do belo na obra de arte.

Tomando por base os princípios aristotélicos de permanência, estabilidade, e universalidade, atrelados ao princípio de primazia da razão e necessidade das regras, os estetas clássicos construirão a ideia de que os objetos do mundo são elementos capazes de converter-se em objetos de arte. E, por conseguinte, a arte terá como função representar o verdadeiro.

Nestes termos, a ideia de representação, está intimamente ligada à “imitação da natureza”, não como a encontramos na realidade, mas de forma idealizada, idealização possível pelo uso da razão e da aplicação das regras e normas, ferramentas capazes de evidenciar a essência e a beleza das coisas universais.

La idea de Platón, retomada por Horacio y luego por los comentaristas y poetas del Renacimiento, se convierte en la clave de La doctrina clásica. Para Chapelain, D'Aubignac, Corneille, Racine, Molière y Boileau entre otros, se trataba de “instruir” y “agradar”; cuando se componía una obra, se hacía con la firme intención de corregir, cambiar o mejorar las costumbres. En la tragedia, por ejemplo, se imponía la regla de la catarsis o purgación de pasiones: según esto, el espectáculo trágico aparecía como una especie de terapia o exorcismo que permitía a los espectadores domar las pasiones obsesivas, excesivas y peligrosas que se les mostraban o hacían vivir en escena. En intrigas en que se castigaba a los malos y recompensaba a los buenos, a excepción de La *Medea* corneliana, los dramaturgos del XVII francés pretendían hacer una representación natural de los vicios y de las virtudes; (CHASING, 2007, p. 104-105)²¹

Nesse afã de mimetizar o real, ou seja, “enganar” o espectador a ponto de convencê-lo de que o arrolado diante de si é a própria natureza, de forma idealizada, o classicismo francês elaborará sua exegese da *Poética* defendendo a ideia que o prazer é

²¹ [A ideia de Platão, retomada por Horácio e depois pelos comentaristas e poetas do Renascimento, torna-se a chave para a doutrina clássica. Para Chapelain, D'Aubignac, Corneille, Racine, Molière e Boileau entre outros, se tratava de "instruir" e "agradar"; quando se compunha uma obra, se fazia com a firme intenção de corrigir, mudar ou melhorar os costumes. Na tragédia, por exemplo, foi imposta a regra da catarse ou purificação das paixões: segunda a qual, o espetáculo trágico funcionaria como uma espécie de terapia ou purgação que permitiria aos espectadores domar suas paixões obsessivas, excessivas e perigosas, que a eles eram apresentadas ou se faziam viver no palco. Em intrigas em que se puniam os maus e se recompensavam os bons, à exceção d'A *Medea* corneliana, os dramaturgos franceses do século XVII pretendiam construir uma representação natural dos vícios e virtudes].

produto do verossímil, de uma luta incansável em garantir que o produzido pelo poeta é real, alcança um grau de verossimilhança tal, que devem ser abolidos no ato de fabulação o necessário e o inverossímil do fato histórico, mesmo que tenham acontecido. É uma leitura em que a natureza é embelezada, em detrimento ao princípio aristotélico clássico de que o prazer está em identificar e reconhecer o modo como o dramaturgo compõe os fatos, organiza os atos, em favor de um agenciamento de ações que lutem por imitar, em termos platônicos, a realidade, ou seja, “o que revela no palco é a realidade”.

Esse princípio ordenador de construir uma realidade idealizada, marcada por um ambiente de convenções que garantam uma construção estética, longe de ser uma imitação servil da antiguidade, representa um período de originalidade, em que os estetas fazem da razão e da reflexão artística um verdadeiro prazer. A intelectualidade se manifesta na predileção do exame crítico e da análise psicológica, no desejo de dominar as desordens e paixões humanas, por meio do procedimento de inventariar convenções que melhor respondam a tal projeto de idealização da natureza e garantam a sua aplicação.

No teatro, sabemos bem o que aconteceu: a redescoberta da *Poética*, de Aristóteles, reinterpretada pelos eruditos renascentistas segundo os cânones platônicos, atribui primazia total ao texto e aposta suas fichas na verossimilhança, necessária à identificação do espectador com o que lhe é mostrado. As três unidades, de ação, tempo e lugar, funcionam como os pilares da construção da *bela natureza*, modelo elaborado a partir da abstração de traços singulares do real. Há uma frase que sintetiza muito bem esse período, que corresponde, *grosso modo*, ao classicismo do século XVII: “Deus no céu, o rei na Terra e as três unidades no teatro.” (SAADI, 2011, p. 332)

Em “A querela da cortina” no livro *Escritos sobre teatro*, Roland Barthes ao tratar do uso e função da cortina no palco clássico francês, irá revelar que diferentemente do palco moderno, em que a cortina servia para esconder as trocas de cenário entre os atos, evitando assim a quebra de uma “pseudo-ilusão”, a cortina classicista era utilizada uma única vez, e possuía um caráter pictórico e “não vinha contrariar em nada a estrutura unitária do teatro clássico” (BARTHES, 2007, p. 169).

O nascimento do palco italiano no século XVI, segundo o autor, coincidiu com a difusão da perspectiva no cenário, em que o palco se torna uma realidade pictórica, com a invenção do arco do proscênio, o escurecimento da sala, a iluminação mais intensa do

palco, tornando o espetáculo um *quadro* cênico, emoldurado pela cortina (signo que arremata a estetização do período), que poderia ser pintada e que era “encarregada de revelar o cenário ao mesmo tempo como uma aparição mágica e como uma obra de arte” (BARTHES, 2007, p. 170).

O uso estetizado da cortina, levantada de uma vez por todas, como que a revelar a obra de arte numa puxada de pano e a regra das unidades de tempo e de espaço, excluem o fracionamento da ilusão. Para Barthes (2007, p. 171) “a unidade visual da representação acarreta sua unidade lógica: quase poderíamos dizer que as regras são uma propriedade constitutiva do olhar clássico”. Assim, dentro da perspectiva classicista, há uma necessidade em proteger a obra de arte dos fatores externos, a fim de que pela unidade e totalidade em si mesma, adquira um caráter de verdade. Mas de forma contraditória, no campo do drama, a composição dos atos vai ter como meta erigir uma única ação, que acontecesse em um único lugar e em um tempo não superior a perspectiva de um dia, enviesado por lógica marcadamente orientada pela verossimilhança e pelo decoro, ou seja, o agenciamento das ações se tenciona numa relação conflituosa entre a própria mecânica do drama de garantir unidade de ação, tempo e lugar e fatores externos relacionados ao rigor de convenções sociais que regiam a sociedade francesa no século XVII.

En síntesis, además de la división en cinco actos y de la composición en verso, la doctrina estética clásica impone a la dramaturgia las siguientes reglas; las famosas tres unidades (tiempo, espacio, acción), la unidad de tono, la verosimilitud, y la *bienséance*, que debe entenderse como la regla del decoro que exige el respeto de las buenas costumbres y usos establecidos (Zuber y Cuénin, p. 101)²². Estas reglas tienen como objetivo crear o más bien mejorar la ilusión teatral o escénica. En la primera mitad del siglo no son muy significativas: el teatro de Corneille, por ejemplo, en su primera etapa, se caracteriza por su libertad y audacia, pero después de 1640, momento en que empiezan a aparecer sus tragedias regulares, tales reglas son estrictamente observadas. En el periodo 1660-1680, momento raciniano por excelencia, se alcanza la utilización perfecta de las reglas del teatro regular. Esto no quiere decir que no existan excepciones; en Molière, por ejemplo, encontramos obras totalmente anticlásicas que hoy son admiradas como obras maestras. Otra fue la suerte de *Don Juan* y de *Tartufo* vien su época; su relativa irregularidad

²²ZUBER, Roger & CUÉNIN, Micheline. *Le classicisme*. Collection Littérature française. Vol4. Paris: Arthaud, 1990.

contrasta, por ejemplo, con la regularidade del *Misántropo*. (CHASING, 2007, p. 110-111)²³

Se permitida é uma digressão, além de Molière, um autor como Shakespeare exigiria uma reflexão mais apurada e específica no que se refere à forma como se utiliza da fábula, do agenciamento dos fatos, o que o presente estudo não vislumbra. Se este último está na ordem da extrema criatividade e ousadia do espírito humano, que o lança direto para o centro do cânone ocidental, o primeiro precisaria ser interpretado com maior cuidado, por lidar com a comédia, exigindo uma reflexão mais apurada em como a fábula se organiza neste gênero dramático em específico, visto que percebemos que a ação na tragédia e no drama (historicamente constituído) é mais dilatada, permite manobrar com mais liberdade ora os mecanismos de mudança da ação (conflito, reconhecimento e peripécia), ora as ferramentas que evidenciam as energias internas da personagem e do próprio drama (monólogo, inserção de épico e do poético). Já a comédia parece exigir uma fisicalidade manifesta e para se provocar o riso é necessário que o dramaturgo construa uma quantidade e complexidade de intrigas, incidentes e conflitos que sucessivamente se constroem e reconstroem, “cenas sempre ligadas umas às outras” (BOILEAU-DESPRÉAUX, 2012, p. 53), a fim de evidenciar as relações conflituosas e as situações cômicas e grotescas. O agenciamento dos fatos na comédia é mais dinâmico e redondo; na tragédia e no drama permitem pontos de fuga, porosidade e fissura, lançando um olhar para o que é externo à mecânica ordenadora do gênero.

Continuando, a influência deste período (século XVII) nas mentalidades será marcada por um excesso de convenções na construção do gênero dramático até os idos de 1820, quando o período romântico irá questionar de forma ampla a rigidez das normas neoclássicas e evidenciará que cada obra traz em si sua própria justificação mediada pela liberdade e genialidade do poeta. Contudo, essa hegemonia do neoclassicismo até as

²³ [Em suma, para além da divisão em cinco atos e a composição em verso, a doutrina estética clássica impõe à dramaturgia as seguintes regras; as famosas três unidades (tempo, espaço, ação), a unidade do tom, a verossimilhança, e o *bienséance*, que deve ser entendida como a regra de decoro que exige o respeito à moral e aos bons costumes e às regras sociais (Zuber e Cuénin, p. 101). Estas regras têm como objectivo criar, ou melhor, melhorar a ilusão teatral, o jogo cênico. Na primeira metade do século elas não são muito significativas: o teatro de Corneille, por exemplo, na sua primeira fase, é caracterizado pela liberdade e audácia, mas depois de 1640, momento em que se estabelecem suas tragédias mais regulares, tais regras são estritamente observadas. No período de 1660-1680, momento por excelência raciniano, o uso perfeito das regras do teatro regular é alcançado. Isso não significa que não há exceções; em Molière, por exemplo, encontramos obras totalmente anti-clássicas que hoje são admirados como obras-primas. Outra foi a sorte de *Don Juan* e *Tartufo* surgirem nesse período; a relativa irregularidade das mesmas contrasta, por exemplo, com o regularidade de *Misanthropo*].

primeiras décadas século XIX não teve caráter supremo, haja vista que na Europa anglo-saxã houve uma forte resistência à regulação da dramaturgia em obras²⁴ e vozes dissonantes como Gotthold Ephraim Lessing e Samuel Johnson que buscaram tratar, pautados em uma leitura peculiar da *Poética*, as singularidades da obra de William Shakespeare.

Será em *Do grotesco e do sublime* que Victor Hugo (2007, p. 55, grifo meu) abrirá o pórtico a uma reflexão profunda do fazer poético, defendendo o desenvolvimento de novos temas (o grotesco, por exemplo) que exigirão novas manobras criativas com a forma, problematizando as regras de unidade.

A unidade de tempo não é mais sólida que a unidade de lugar. A ação, emoldurada à força nas vinte e quatro horas, é tão ridícula quanto emoldurada pelo vestibulo. Toda ação tem sua própria duração como seu lugar particular. Atribuir a mesma dose de tempo a todos os acontecimentos! Aplicar a mesma medida a tudo! Rir-se-ia de um sapateiro que quisesse pôr o mesmo sapato em todos os pés. Cruzar a unidade de tempo com a unidade de lugar como as barras de uma prisão, e aí fazer entrar pedantescamente, em nome de Aristóteles, todos estes fatos, todos estes povos, todas estas figuras que a providência desenrola em tão grandes massas na realidade! É mutilar homens e coisas; é caretear a história. Digamos melhor: **tudo isso morrerá na operação**; e é assim que os mutiladores dogmáticos chegam a seu habitual resultado: o que era vivo na crônica está morto na tragédia. Eis porque, muito frequentemente, a prisão das unidades encerra apenas um esqueleto.

Se a ação é o princípio do drama, “uma vez que nada é essencial ao enredo [fábula] senão a unidade de ação” (JOHSON, 1996, p. xx), na dramaturgia moderna e contemporânea, ela sofrerá um processo de erosão, conjuntamente com seu elemento ordenador, a fábula. Contudo, no classicismo era consenso entre os teóricos considerar que dentre as regras de composição do poema dramático, a ação era o elemento principal. Contudo, a fim de garantir a verossimilhança a todo custo, em detrimento ao necessário, as regras de tempo e lugar deveriam ser observadas, ou seja, no poema dramático a ação principal deve acontecer em um lapso temporal mais próximo do tempo

²⁴Nada más irregular y anticlássico que el teatro que se produce en Europa entre 1580 y 1620, del cual son representativos Lope de Vega, Cervantes y Shakespeare; las unidades de tiempo y espacio parecen no existir para estos dramaturgos que en la mayoría de los casos solo tienen en cuenta la de acción. La utilización de estas reglas se constituye en una de las singularidades de la dramaturgia francesa del XVII. (CHASING, 2007, p. 113). [Nada é mais irregular e anti-clássico que o teatro que se produz na Europa entre 1580 e 1620, do qual são representativos Lope de Vega, Cervantes e Shakespeare; as unidades de tempo e espaço parecem não existir para esses dramaturgos que, na maioria dos casos, só levam em conta a ação. O uso destas regras constitui uma das peculiaridades da dramaturgia francesa do século XVII].

da representação, e por motivos de lógica e conveniência acabaria restrita a um espaço geográfico muito limitado. A explicação em tons ácidos do teórico inglês Samuel Johnson para a “necessidade” da regra das unidades no prefácio às obras de William Shakespeare explana bem a situação, quando evidencia que

A necessidade de se observarem as unidades de tempo e de lugar nasce da suposta necessidade de tornar o drama verossímil. Os críticos afirmam ser impossível acreditar que uma ação desenvolvida no transcorrer de meses ou anos tenha se passado em três horas; ou que o espectador creia estar sentado no teatro enquanto embaixadores vão e vêm, entre reis distantes, enquanto exércitos são recrutados e cidades sitiadas, enquanto um proscrito anda ao léu e retorna, ou então que aquele a quem viram fazendo corte a sua amada lamenta a perda prematura de seu filho. O espírito repele uma mentira tão evidente, e a ficção perde sua força quando se afasta da semelhança com a realidade.

Da estreita limitação do tempo nasce inevitavelmente a restrição de lugar. O espectador, que está ciente de ter visto o primeiro ato em Alexandrina, não pode imaginar que vê o próximo em Roma, uma distância a que nem mesmo os dragões de Medéia poderiam, em um intervalo de tempo tão curto, tê-lo transportado; ele sabe, com toda certeza, que não mudou de lugar e que esse lugar não pode se mover por si próprio, que o que era uma casa não pode se tornar uma planície, que o que era Tebas jamais pode ser Persépolis. (JOHNSON, 1996, p. 40)

Para Pierre Corneille (1606-1684) - “único autor do século XVII francês a elaborar não apenas uma vasta obra dramática, mas uma poética original” (SAADI, 2013, p. 18)- a regra de lugar era passível de ser estendido até as cercanias de uma cidade e uma região, o que não o livrou de críticas. Já para a maioria dos teóricos franceses como Nicolas Boileau-Despreaux (1636-1711), “a ação se desenvolva com arte: em um único lugar, em um dia, um único fato, acabado, mantenha até o fim o teatro repleto” (BOILEAU-DESPREAU, 2012, p. 42), se limitando única e exclusivamente a um espaço restrito, em que fosse verossímil ocorrer o encontro “natural” das personagens, como uma praça pública, nos moldes antigos, ou no átrio de um castelo, ou em uma sala comum a todos da nobreza e seus servos e agregados.

Talvez fosse mais acertado dizer que apenas a unidade de lugar reentrou nos debates críticos por essa época, pois as de ação e de tempo já eram comumente aceitas, ao menos pelos críticos conservadores – numa linha de pensamento quase ininterrupta desde Jean de la Taille a Jean Chapelain (1595 -1674). (CARLSON, 1997, p. 87)

Mas por que evidenciar a regra das três unidades, ao se tratar da fábula? A fim de operacionalizar uma reflexão: entender como a interpretação enviesada da *Poética* promoveu no classicismo francês a construção de uma regra que exige da composição dos atos, do agenciamento dos fatos, uma restrição não só na busca de uma unidade de ação, como também, por meio do princípio do verossímil, reter essa ação principal em um lugar e um tempo estritamente limitado, que exige do poeta manobras com a fábula, para além da própria mecânica do poema dramático.

E para entender como essa ordenação externa influenciou a mecânica interna do gênero, é preciso invocar os conceitos-chave de verossimilhança e de imitação da natureza como eram compreendidos na França do século XVII.

A verossimilhança é aquilo que o público aceita sem estranhamento, por ser de conhecimento geral, por não se chocar contra a moral nem desafiar o bom gosto. A imitação, ao contrário do que possa parecer, não toma a natureza bruta como ponto de partida, mas elabora um modelo ideal, este sim, considerado o referente da obra artística.

Segundo a concepção de d'Aubignac, o dramaturgo se restringiria ao papel de tradutor das expectativas da plateia, sendo a principal delas a de que se vai ao teatro para acreditar que as coisas se passam no palco são verdadeiras. E elas só são reconhecidas como tais porque respeitam a lógica e a moral correntes. A verdade do que é mostrado depende, portanto, de um critério externo à obra, depende da consonância com a realidade conhecida e aceita pelo público. (SAADI, 2013, p. 23-24)

Em contraponto à mentalidade de que o dramaturgo teria como objetivo traduzir as expectativas da plateia por meio de regras externas ao estatuto do drama, cujo “segredo consiste em, de início, agradar e comover: [criando] incidentes que possam [nos] prender” (BOILEAU-DESPRÉAUX, 2012, p. 42), Corneille irá defender, dois séculos antes dos românticos, a liberdade criativa e a produção artística que observa as especificidades do sistema de que o artista se utiliza para construir a obra de arte, no caso, a literatura, entendida aqui como “o conjunto de objetos e regras, de técnicas e obras, cuja função na economia geral de nossa sociedade é, precisamente, *institucionalizar a subjetividade*.” (BARTHES, 2008, p. 210)

Dentre os *Três discursos sobre o poema dramático* (2013), é o segundo, ou seja, o *Discurso sobre a tragédia e sobre os meios de tratá-la segundo o verossímil ou o necessário* que Pierre Corneille desenvolverá com maior intensidade suas observações, tanto na luta em explicar a diferença entre necessidade e verossimilhança, que na *Poética*

apresentam-se difusos, quanto evidenciar que há casos que é preferível, pela própria mecânica do drama, utilizar-se do princípio de necessidade na escolha de determinadas ações para o seu agenciamento que não teria qualquer relação com os mitos ou os fatos históricos, que por convenção estariam na instância do verdadeiro e do verossímil.

“Se podemos tratar as coisas segundo o verossímil ou o necessário, podemos abandonar o verossímil para seguir o necessário e essa alternativa deixa a nosso critério servir-nos daquilo que nos parecer mais adequado” (CORNEILLE, 2012, p. 106). Assim, Corneille, ao fazer a defesa pelo uso do necessário, está interpretando esse princípio como uma ferramenta própria da mecânica interna do drama, atrelando-se diretamente a fábula.

O necessário surgiria da necessidade, dentro do agenciamento dos atos, de construir ações para além daquilo que seria possível e ordinário na realidade, manobrando com a capacidade inventiva do poeta, que se vê obrigado em extrapolar o critério de verossimilhança, a fim de atingir o objetivo desejado, ou seja, a mimese de uma ação singular, dotada do caráter de obra de arte. Quando os elementos dos mitos tradicionais e da História, ou seja, quando os fatos históricos ou reconhecidos por um grupo não atendem ou dificultam a construção do poema dramático, Corneille defende o uso da criatividade e das exigências da própria mecânica do drama, visto que “o objetivo do poeta é agradar segundo as regras de sua arte” (CORNEILLE, 2012, p. 118), permitindo que as ações se componham uma após a outra pelo critério do necessário, e que para isso seja permissível aceitar o impossível crível que o possível incrível. Os estudos teóricos de Roubine (2003, p. 36) permitem compreender melhor como Corneille interpreta o verossímil e o necessário quando diz que

sob essa mesma categoria do *necessário*, Corneille coloca a finalidade do poema trágico, que é, para além de qualquer outra consideração, o prazer do espectador. Portanto, o *necessário* residiria na liberdade “de ir contra a verdade e contra a verossimilhança”, se disso resultasse algum grande efeito do qual o espectador, finalmente, extrairia prazer. Naturalmente, Corneille está consciente de que assim se afasta da ortodoxia aristotélica, mas justifica sua opção destacando que a norma do *verossímil* é um “privilégio que Aristóteles nos dá e não uma servidão que nos impõe”.

Tanto a aplicação, quanto a discussão de tais procedimentos, - como certa liberdade no uso das regras das unidades; propor final feliz a algumas de suas tragédias;

construir enredos secundários e deslocar a ideia de “herói trágico” e construir uma mecânica que valoriza e protege de uma “rejeição” do público a protagonista -,farão com que Corneille sofra duras críticas dos estetas franceses, como do abade d’Aubignac, importante teórico do período classicista.

A principal dissensão entre d’Aubignac e Corneille se refere à delimitação do campo ficcional. Corneille aceita uma parte irreduzível da convenção na criação artística e fala sempre do ponto de vista do autor, tanto nos *Discours* quanto nos prefácios e *Exames* a suas peças. Para ele, **seu ofício consiste em elaborar um artefato capaz de, por sua estrutura interna e por sua feição, propiciar prazer ao espectador**. D’Aubignac fala ao autor (a prática do teatro, que dá título ao livro, é a prática do dramaturgo), mas do ponto de vista do espectador. A preocupação do abade é inventariar tudo o que o dramaturgo precisa fazer para que a ilusão do público não se rompa. (SAADI, 2012, p. 23, grifo meu)

Nesse processo de inventariar as normas e regras para bem compor o poema dramático, partindo de uma idealização da natureza alicerçada pela verossimilhança, acaba-se criando instrumentos que serão as armas para uma luta contínua em garantir que todo o percurso da peça teatral clássica seja o momento exato em que a verdade se expõe.

Deste modo, garantir a unidade de ação, tempo e espaço (regra unitária) permitiria a totalidade da obra. Na **unidade de ação**, “a peça é representação de uma fábula, isto é, de uma ação, e é essa ação que dever ser ‘unificada’ para fundar a unidade da obra” (ROUBINE, 2007, p. 42), em que os acontecimentos devem ser ligados uns aos outros por um elo de necessidade e concorrer para a “catástrofe”²⁵. Uma *ação principal* deve se distinguir claramente das *ações secundárias*, que devem contribuir para que aquela se manifeste segundo uma relação de subordinação lógica.

No que se refere à **unidade de tempo** apesar da contradição interpretativa do próprio lapso temporal que Aristóteles propõe cronometrar ao falar em “a tragédia tenta o máximo possível se manter em uma revolução do sol ou não se afastar muito disso” (ARISTÓTELES, 49 b9), se doze ou vinte e quatro horas, “a base do problema é a clara

²⁵“A partir da *Poética*, a catástrofe pode ser definida como um desenlace que é o local de uma reviravolta e de um efeito violento (*pathos*)”. (KUNTZ etalli, 2012, p. 45) Os principais expoentes do classicismo francês, Corneille e Racine, iniciam suas peças pondo as personagens principais, os protagonistas, o mais próximo da catástrofe, para que, em vez da *catarse*, o procedimento cause o patético, criando a dita (final feliz em Corneille) ou a desdita (final sempre trágico em Racine). (comentário do autor)

defasagem que existe entre a duração da ação e a da representação”, que a exigência do verossímil deveria suplantar.

A única solução, para que essa tensão não arruíne completamente a ilusão, é que o lapso permaneça moderado entre aquilo de que minha imaginação se persuade e o que minha consciência e meus sentidos captam. (ROUBINE, 2007, p. 44)

Claro que a problemática do tempo tem como seu duplo as regras da unidade da ação e da verossimilhança, contudo, percebe-se que há um imperativo da verossimilhança e da representação da realidade de forma idealizada sobre todo resto. Até mesmo em Corneille, que não perderia um belo tema por não conseguir reduzi-lo a regra da unidade de tempo²⁶, defende sua aceitação, pelo critério explicitamente verossímil do tempo da representação, quando observa que:

Muitos clamam contra essa regra, que consideram tirânica, e teriam razão, se ela estivesse fundada apenas sobre a autoridade de Aristóteles; mas o que deve fazer com que ela seja aceita é a razão natural que lhe serve de apoio. O poema dramático é uma imitação, ou melhor, um retrato das ações dos homens e está fora de dúvida que os melhores retratos são aqueles que mais se parecem com o original. A representação dura duas horas e seria um retrato perfeito se a ação que ela representa não exigisse mais do que esse tempo para sua existência. (CORNEILLE, 2012, p. 136-137)

Se na *Poética* Aristóteles não faz qualquer menção a uma exigência de **unidade de lugar** para a composição da tragédia, será das contestações do abade d’Aubignac em relação à peça *Le Cid* (1636) de Corneille que a regra ordenadora de um único lugar como espaço de representação da realidade das coisas, tomará maior relevância de sistematização, recomendando “a utilização de espaços naturalmente ‘abertos’, a fachada de um palácio para a tragédia, ou a famosa ‘praça pública’ que se tornará o lugar paradigmático da comédia clássica”. (ROUBINE, 2007, p. 49)

Obras como *A prática do teatro* de d’ Aubignac teriam como função normatizar técnicas para que delas o dramaturgo se utilizasse e assim provocasse no espectador a certeza de que o que ele está vendo é verdadeiro e assegurar, assim, sua adesão ao que é mostrado. Enfim, os estetas clássicos primam pela perfeita adesão à obra de arte, atendo seu olhar à recepção do público, para que ele não se disperse ou se afaste. Essa

²⁶ Ver ROUBINE, 2007, p. 46

preocupação em fazer com que o público esteja imerso nos acontecimentos acabou adquirindo um caráter obsessivo que fez surgir uma quarta regra, a regra do decoro (*bienséance*).

“No entender de d’Aubignac, é tão delicada e frágil a adesão do público ao ficcional, que qualquer coisa é capaz de rompê-la” (SAADI, 2012, p. 24), deste modo “o ideal é que não haja nenhuma fissura entre a imitação e o modelo imitado” (SAADI, 2012, p. 24), e assim, obedecendo a um manual de conveniências (decoro) “ficavam banidas do palco palavras grosseiras, manifestações de sensualidade e ações comezinhas, como beber, comer ou dormir. Além disso, combates, duelos e mortes violentas, só poderiam ocorrer fora de cena, para não chocar os espectadores.” (SAADI, 2012, p. 24-25)

Embora Chapelain [outro pensador da composição do poema dramático no período] gabe os antigos, suas teses se baseiam não na autoridade, mas numa teoria do funcionamento do drama. Ele nega a ideia de que este foi criado unicamente para agradar (embora ressalve que, mesmo que o tivesse sido, a obediência às regras proporcionaria mais prazer que sua rejeição); ao contrário, o fim principal da representação cênica é [pontua Chapelain] “comover a alma do espectador graças ao poder da verdade, com a qual as várias paixões são expressas no palco, e dessa maneira purgá-la dos infortunados efeitos que tais paixões podem nela despertar”. Para conseguir isso com maior eficácia, o drama deve refletir as condições da vida real: portanto, a representação tem de ser “acompanhada e secundada” pela verossimilhança (*vraisemblance*), conceito-chave na obra de Chapelain. A grande descoberta dos antigos foi “privar o espectador de toda oportunidade de refletir sobre aquilo que está vendo e de duvidar de sua autenticidade”. Para fomentar essa ilusão existem as unidades, como também o conceito de conveniência, o qual, apresentando as características tradicionais e esperadas das diversas idades e condições sociais, nada oferece que afete a credulidade do espectador. (CARLSON, 1997, p. 88-89)

O **decoro** pode ser definido como um sistema de coerções que derivam não da mecânica da fábula ou dos fatos e dados do mito ou da História, mas de uma premissa de “preconceitos” de que o espectador é detentor, como por exemplo, independente da origem (grego, romano, italiano, turco), do universo mítico (Creonte, Teseu, Fedra), ou da história (Augusto, Nero, Cleópatra), de uma expectativa de comportamento e ou imagem de uma personagem da realeza, ao dramaturgo caberia em primeiro lugar adequar sua obra a essa imagem. A subserviência à regra do decoro permitiria ao dramaturgo construir, pelo bom senso na escolha dos elementos, da composição dos atos e da construção das peculiaridades de suas personagens de um ambiente real, afirmar

uma “natureza” aristocrática que legitima pelo “curso das coisas” a organização da sociedade, sua hierarquia... Há, dizem, uma “postura” especificamente aristocrática, uma “majestade” real, maneiras de ser próprias dos príncipes (dos heróis, dos deuses...) que os distinguem da humanidade comum. Basta que um personagem que pertence a essa humanidade “superior” se veja provido de um comportamento singular, inadequado a essa representação, e o espectador não será mais capaz de aderir à ação teatral. A peça torna-se inverossímil e “ridícula”. (ROUBINE, 2007, p. 52)

Dentro desta sistemática, o decoro poderia ser externo ou interno. O decoro externo é da ordem da moral e define um conjunto de normas que derivam das convicções do público, e o espetáculo não deveria chocar ou agredir o público. De tendência moralizante, o decoro externo primava, contudo, por “uma exigência estética que pedía belleza, grandeza, nobleza, eliminando así lo grotesco, lo feo y lo bajo ya sea físico o moral”²⁷ (CHASING, 2007, p. 120-121).

O decoro interno, por sua vez, seria “uma norma a partir da estruturação da fábula, de modo que o público possa apreciá-la” (ROUBINE, 2007, p. 53-54), cujo princípio parte da ideia que as obras (o poema dramático) deviam ser

buenas, sanas y nobles: virtuoso sin ser perfecto, el héroe o protagonista es llevado a cometer una falta ejemplar y necesaria. Dicha falta o error debía estar en relación con las situaciones, las condiciones sociales, la edad y el sexo representados; un guerrero no podía aparecer cobarde, un hijo no podía ser desobediente, una esposa no debía ser infiel, una adolescente no debía hacer público su amor, etc. (CHASING, 2007, p. 120)²⁸

Um exemplo disso é *Fedra* de Racine. O dramaturgo francês prefere se afastar de seu modelo grego em pontos específicos: a todo o momento evitará que Fedra (madrasta e princesa) profira de sua própria boca o amor que tem pelo enteado, no caso Hipólito. É Enone, a pajem, quem o proferirá, e, além disso, não será Fedra que tramará contra Hipólito, essa baixezinha será reservada à serva, que se lançará em defesa e proteção da esposa de Teseu.

²⁷ [uma exigência estética que exigia beleza, grandeza, nobreza, eliminando assim o grotesco, o feio e o baixo, seja físico ou moral]

²⁸ [boas, sãs e nobres: virtuoso sem ser perfeito, o herói ou protagonista é levado a cometer uma falta exemplar e necessária. Esta falta ou falha deve estar relacionada com as situações, as condições sociais, a idade e o sexo representados; um guerreiro não podia aparecer covarde, uma criança não poderia ser desobediente, uma esposa não deve ser infiel, um adolescente não deve tornar público o seu amor, etc.]

Roland Barthes dirá que esse procedimento estético de estender ao máximo o momento de proferir o amor que Fedra sente faz ampliar a tensão da peça e produz um efeito de amor-duração.

Por um lado, sua desdita [de Fedra] é prova do Destino, ela é apaixonada sem liberdade, como na tragédia antiga; mas, por outro, essa desdita é de algum modo assumida por uma atividade (e não apenas por uma consciência): Fedra *fabrica* seu destino, *faz* (intriga), sob pressão de Enona, que, como toda confidente, representa o espírito anti-trágico. Aliás, em outro plano, encontra-se a mesma ambigüidade, a mesma impureza estética: Fedra é uma tragédia do segredo, mas é também uma peça de amor. Esse enfraquecimento da tragédia era inevitável a partir do momento em que Racine fazia de Hipólito um apaixonado, contrariando a fábula antiga.²⁹ (BARTHES, 2008, p. 178)

O decoro está intimamente ligado à pompa trágica. A tragédia foi o gênero por excelência do período clássico, e como põe em cena príncipes, heróis e soberanos, com frequência diretamente ligados aos deuses, não poderiam se desenvolver em um ambiente trivial ou segundo uma conduta comum. Tudo deveria contribuir para sugerir uma humanidade diferente dos mortais comuns, fazendo assim do decoro, apesar de não consistir do cânone formulado pela *Poética* de Aristóteles, parte integrante e primordial para compreensão da estética clássica.

Es evidente la estrecha relación que se establece entre arte y moral; sin llegar a ser moralizador, el arte, **el teatro en particular, se convierte en un factor importante de civilización**. Esto no quiere decir que la obra de arte literaria pierda sus funciones estéticas y se convierta en un tratado de moral y buenas costumbres. (CHASING, 2007, p. 105, grifo meu)³⁰

O decoro, dentro do universo da estética classicista atrelou-se a necessidade intrínseca de garantir à obra de arte uma organicidade harmônica, valorizando o princípio de verossimilhança e da unidade de tom, que parte da busca em purificar a cena teatral e separar o grotesco e vulgar do sublime. E será exatamente nesse ponto, na reivindicação do grotesco como forma de alcançar a liberdade estética, que

²⁹Na obra *Hipólito* de Eurípedes, a personagem Hipólito é filho de Hipólita, rainha das amazonas, e em uma fala contra Fedra profere um discurso extremamente misógino. Provavelmente, pela regra de decoro interno esse discurso foi anulado, e em contrapartida Racine constrói a personagem de um príncipe revestido de um amor puro em relação a uma princesa cativa, Arícia.

³⁰ [A estreita relação estabelecida entre a arte e a moral é óbvia; sem chegar a ser moralista, a arte, e o teatro em particular, torna-se um importante fator de civilização. Isso não significa que a obra de arte literária perde suas funções estéticas e converte-se em um tratado sobre a moral e os bons costumes.]

Vitor Hugo, séculos depois, defenderá, no Romantismo, no prefácio a *Cromwell*, liberdade à literatura das amarras ideológicas de uma pureza dos gêneros e Hegel, para defender suas premissas acerca da obra de arte, alçar o gênero dramático a síntese da épica e da lírica, da objetividade e da subjetividade.

Assim, conjuntamente com o decoro, a verossimilhança, a idealização da natureza, a regra das três unidades como norma a ser aplicada pelo poeta dramático, o **tom**, alia-se à ideologia do período, para arrematar o poema dramático e garantir a construção de uma obra de arte pura e sublime que encante o público e o retenha em um universo de plenitude e ilusão, no qual as paixões possam ser purgadas e corrigidas pela embriaguez estética.

En la práctica, los dramaturgos franceses del XVII entendieron que, en el caso de la tragedia, el tono serio, grave, propio de una situación sublime, debía mantenerse de principio a fin: en el desarrollo de la acción los hechos debían encajarse a través de un mecanismo patético que, a la manera de un “crescendo”, hacía subir la tensión y el suspenso hasta desembocar en una catástrofe que en algunas ocasiones podía ser seguida de un final feliz. Así la tragedia francesa de este periodo se presenta como una suma de situaciones del etéreo que tienen como fin conducir de manera sostenida al ideal de la grandeza heroica en Corneille o a la fatalidad pasional en Racine. (CHASING, 2007, p. 112)³¹

Mas antes de tudo, segundo Roubine (2007) o que estava em jogo era a conquista de um poder simbólico, e também econômico, que visava dominar as atividades do teatro. O aristotelismo era parte de uma estratégia que tinha como objetivo eliminar tudo o que podia ser obstáculo a essa conquista.

O teatro naquela época tinha grande prestígio e envolvia as massas e a proliferação de poéticas sobre o estatuto dramático era um sintoma claro dessa luta de poder. Em a *Querela do Cid*, por exemplo, os defensores de Corneille não ousavam se identificar em suas cartas de apoio. Até mesmo Corneille foi cauteloso ao se defender em seus discursos sobre o poema dramático, não nominando seus contestadores (abade d’Aubinagc), e interessantemente, tinha como estratégia de escrita por em itálico sua

³¹ [Na prática, os dramaturgos franceses do XVII interpretaram que, no caso da tragédia, o tom sério, grave, próprio de uma situação sublime, devia manter-se do começo ao fim: no desenvolvimento da ação os fatos deviam se desencadear através de um mecanismo patético que, na forma de um “crescendo”, faria aumentar a tensão e o suspense até desembocar em uma catástrofe que poderia por vezes ser seguida por um final feliz. Assim, a tragédia francesa deste período é apresentada como uma soma de situações no campo do etéreo que são projetadas para conduzir, de forma constante, ao ideal de grandeza heróica em Corneille e à fatalidade passional em Racine.]

tradução da *Poética*, como que a dar voz direta a Aristóteles, acrescentando sutilmente termos e ideias que não constam na obra de pensador grego, como a ideia de conveniência.

[...] acho que não me afasto de seu pensamento [está falando de Aristóteles] quando ousar dizer, para definir o verossímil, que é *uma coisa manifestamente possível dentro das conveniências e que não é nem manifestamente verdadeiro nem manifestamente falsa*. (CORNEILLE, 2012, p. 112)³²

A construção e imposição de regras, que muitas vezes se referiam a fatores externos (éticas, estéticas, morais e em geral, da teoria dos costumes) à mecânica interna do gênero dramático, funcionaram como uma ferramenta para os estetas alcançarem poder cultural e econômico junto à realeza, que posteriormente, na opulência e influência sobre a nobreza de Luís XIV, o Rei Sol, perderá um pouco sua relevância em favor da maquinaria e do barroquismo do gênero operístico. No classicismo se verão “en escena obras que oscilan entre respetar [Racine] y no respetar [Corneille] esta regla; los teóricos la imponen pero los dramaturgos afrontan los problemas de su aplicación.”³³ (CHASHING, 2007, p. 114)

Até a primeira metade de 1600, era Corneille que imperava como principal dramaturgo do período, mas após 1650, paulatinamente Racine foi tomando esse posto, e acabou representando o expoente do classicismo, que gotejou as normas do aristotelismo em uma obra de incrível potência criativa frente às limitações impostas.

Cada qual, a sua maneira, representou muito bem as contradições do período. Corneille, tanto com sua obra quanto em suas reflexões teóricas, tratou de expor os limites criativos próprios do gênero dramático para mentalidade do período, que de certa forma, coadunava com as regras das três unidades, quando diz que

³² Como contraponto veja a tradução em espanhol do mesmo trecho, em que o tradutor opta pelo termo *decoro* em detrimento de *conveniência*: “[...] creo que no me diferencio en nada de su forma de pensar cuando me atrevo a decir, para definir lo verosímil, que es *algo manifestamente posible dentro de las reglas del decoro, y al mismo tiempo no es ni manifestamente verdadero, ni manifestamente falso*.” (CORNEILLE, 2007, p. 369)

³³ [em cena obras que oscilam entre respeitar (Racine) e não respeitar (Corneille) esta regra; os teóricos a impõem, porém os dramaturgos afrontam os problemas de sua aplicação.]

en el teatro estamos condicionados por el espacio y por el tiempo, y por las incomodidades de la representación, puesto que nos impiden poner en escena muchos personajes porque algunos pueden quedarse sin acción o entorpecer la de los otros.” (CORNEILLE, 2007, p. 365)³⁴

Além disso, em sua busca em interpretar os termos verossimilhança e necessidade citados na *Poética*, Corneille irá pontuar que o verossímil está mais próximo da verdade histórica, enquanto que o necessário se filia a pulsão criativa e inventividade do poeta em manobrar na fábula com os fatos e fenômenos, sendo permitido “melhorá-los” em obra de arte, ampliando o debate aristotélico de que a História trata do particular, enquanto a arte do universal.

Antes de llegar a las definiciones y divisiones de lo verosímil y de lo verdadero, me permito hacer otra reflexión sobre las acciones que componen la tragedia; me parece que podemos presentar en el las acciones de tres tipos diferentes, según lo juzguemos conveniente. Las primeras siguen la Historia, las segundas Le agregan a la Historia, y las terceras alteran la Historia. Las primeras son verdaderas, las segundas algunas veces son verosímiles y algunas necesarias, y las últimas deben siempre ser necesarias. (CORNEILLE, 2007, p. 368)³⁵

Mas essa visão, que valoriza a criatividade, tem suas limitações. As regras de tempo (cronologia dos fatos históricos) e lugar (os fatores e coordenadas geográficos) são tratadas como instâncias de caráter permanente, que não podem ser manobradas no campo do estético, da criação artística do poeta.

Puede tomar ciertas libertades con respecto a la Historia, siempre y cuando observe las acciones de los particulares, como la de César, o la de Augusto, y atribuirles acciones que ellos no hicieron, o presentarlas de forma muy distinta a como ellos las hicieron, pero no puede alterar la cronología para hacer venir a Alejandro en tiempos de César, y menos aún cambiar la situación de lugar, o los nombres de los reinos, de las provincias, de las ciudades, de las montañas y de los ríos importantes. La razones evidente: esas provincias, esas montañas, esos rios son cosas permanentes. (CORNEILLE, 2007, p. 368)³⁶

³⁴ [no teatro estamos condicionados pelo espaço e tempo, e os desconfortos da representação, uma vez que nos impedem de encenar muitos personagens, porque alguns podem executar fora de ação ou prejudicar os outros.]

³⁵ [Antes de chegar às definições e divisões de verossimilhança e de verdade, eu faria outra reflexão sobre as ações que compõem a tragédia; acho que podemos apresentar ações de três tipos diferentes, que consideramos apropriadas. As primeiras seguem a história, as segundas agregam algo à história, e as terceiras alteram a história. As primeiras são verdadeiras, as segundas algumas vezes são verossímeis e em outras necessárias, e as últimas devem sempre ser necessárias.]

³⁶ [Podem-se tomar certas libertades com a História, sempre e quando se observe as ações dos indivíduos, tais como César ou Augusto, e atribuir-lhes ações que não fizeram, ou apresentá-las de uma forma muito

Assim, Corneille propõe regras um pouco mais tranquilas, menos normativas que os “doutos” do período, até como uma forma para defender sua produção, em especial *Cid*, que diferente das tragédias racinianas, por exemplo, tem final feliz com enlace amoroso do casal. Porém, o dramaturgo não se desloca por completo dos preceitos classicistas e das regras de decoro e conveniência, “el objetivo del poeta es el de agradar según las reglas de su arte. Para agradar, necessita algunas veces ressaltar el brillo de las acciones bellas y disminuir el horror de las funestas”³⁷. (CORNEILLE, 2007, p. 374)

Porém, Jean Racine (1639-1699) será o autor que melhor trabalhará com as normas do classicismo, aplicando de forma criativa suas prescrições, e ao contrário de Corneille, não considera o rigor histórico importante em si mesmo. Segundo Carlson (2007, 96), Racine estudou acuradamente o manual de d’Aubignac e soube iniciar suas peças o mais próximo possível da catástrofe, de modo a conceder menos tempo ao desdobramento cênico e ter mais liberdade para trabalhar tanto as paixões quanto as falas mais agradáveis e “quanto as unidades, Racine simplesmente as aceita sem grandes reparos críticos” (CARLSON, 1997, p. 101). Quando se apodera do mito, elaborará estratégias que tornem convincentes os fatos, reconhecendo verossimilhança em acontecimentos que não são verdadeiros.

É indubitável que a tragédia raciniana é uma das tentativas mais inteligentes já feitas para conferir profundidade estética ao fracasso: ela é realmente a arte do fracasso, a construção admiravelmente tortuosa de um espetáculo do impossível. [...] toda vez que Racine se apodera de um mito para convertê-lo em tragédia é sempre para, em certo sentido, recusá-lo, paralisá-lo, fazer dele uma fábula em definitivo fechada. Mas, precisamente, quando submetido a uma reflexão estética profunda, encerrado numa forma, sistematizado peça a peça de tal maneira que se possa falar de uma verdadeira tragédia raciniana, retomada enfim por toda uma posteridade com admiração, essa mesma recusa do mito se torna mítica: a tragédia é o mito do fracasso do mito: a tragédia tende afinal a uma função dialética: do espetáculo do fracasso ela acredita poder fazer uma superação do fracasso, e da paixão pelo imediato, uma mediação. (BARTHES, 2008, p. 75)

diferente do modo como eles as fizeram, mas não se pode alterar a cronologia para fazer vir Alexander no tempo de César, e muito menos mudar a situação do lugar, ou os nomes dos reinos, províncias, cidades, montanhas e grandes rios. A razão é óbvia: essas províncias, estas montanhas, estes rios são coisas permanentes.]

³⁷ [o objetivo do poeta é agradar de acordo com as regras de sua arte. Para agradar, necessita algumas vezes ressaltar o brilho das belas ações e diminuir o horror das ações funestas]

Dentre suas obras, *Fedra* é a peça mais profunda e formal da obra raciniana (BARTHES, 2008, p. 143), de força psicológica muito intensa. A personagem principal, que dá nome a tragédia, e todos ao seu redor estão encerrados dentro do palácio, o que obedece a unidade de lugar. É do exterior, da incerteza da morte de Teseu, que há a reviravolta do destino, o amor de Fedra por Hipólito é pronunciado, e logo em seguida apresenta-se como uma catástrofe eminente, pela revelação de que Teseu está retornando ao lar.

Assim, a unidade do espaço cria na personagem principal um estado claustrofóbico e de extrema vulnerabilidade frente ao desconhecido, que é mais cristão e mundano que mítico. A unidade de tempo é estendida pelo poder das construções dos diálogos e das relações entre a pajem e a princesa: revelar ou não revelar o nome do ser amado, a felicidade plena ou a desonra com o retorno ou não do marido “traído”, fazem com que a sensação de uma catástrofe eminente adquira um caráter durativo.

O desdém de um Hipólito amenizado, capaz de amar uma jovem princesa cativa, faz emergir as pulsões de ódio em uma mulher rejeitada, capaz de preservar o princípio do trágico, “*converter as coisas em seu contrário* [que] é ao mesmo tempo a fórmula do poder divino e a própria receita da tragédia. (BARTHES, 2008, 52, itálico do autor)

Fedra é ora culpada (o que faz parte da tragédia propriamente dita), ora ciumenta (o que faz parte de uma psicologia mundana). Essa mescla demonstra o caráter ambíguo do último teatro raciniano, em que o elemento trágico disputa o tempo todo e de um modo inarmonioso com o elemento psicológico, como se Racine nunca tivesse conseguido escolher entre a tragédia rigorosa que ele nunca escreveu, mas cujos rastros atormentados ele deixou na maioria de suas peças, e a comédia dramática burguesa que ele fundou para os séculos seguintes, e cujos exemplos agora perfeitamente acabados são *Andrômaca* e *Ifigênia*. (BARTHES, 2008, p. 177)

Mesmo que Racine tenha aceitado sem muitas considerações críticas as normas do classicismo, e a França do século XVII o aceitou como seu autor modelar, a partir das restrições do período, soube construir uma obra singular, fazendo da norma não um mero modelo a ser seguido, mas uma ferramenta de composição de ações singulares que visavam o literário em detrimento da cena. Essa tradição pautada na leitura do poema dramático do que sua representação, com foco nas regras das unidades,

do decoro e verossimilhança continuará por quase todo século que iniciaria (século XVIII), mesmo nos comentários de críticos como Voltaire, que alegavam estar dilatando as fronteiras dessa tradição.

Ao longo do século XVIII Corneille e Racine não encontrarão herdeiros à altura, e “el modelo de la tragédia clásica se volvió mecânico y simplemente se repitió hasta desaparecer”. Porém, mesmo que o primeiro tenha sido explícito em suas considerações em relação ao poema dramático e o segundo tenha guardado em absoluto silêncio considerações sobre sua técnica e ideais dramáticos, é graças ao autor da tragédia de final feliz e ao dramaturgo modelar, e não menos criativo, que o Classicismo francês representou um período tão controverso. Mesmo subjugando a liberdade criativa às convenções e regras das unidades, não foi suficiente para sufocar a genialidade de seus principais expoentes, nem isenta de críticas, e mesmo que passando séculos serviu de mola propulsora, ou melhor, de sistema que se deveria criticar e contrapor, o que permitiu existir a teoria e o drama burguês de Diderot, a tragédia burguesa de Lessing, o drama romântico de Schiller e o famoso *Prefácio de Cromwell* de Vitor Hugo.

III ATO: A FÁBULA DIALÉTICA

Se partirmos da premissa aristotélica de que o homem tem prazer na mimese como forma de conhecimento, podemos afirmar que a tragédia, como “mimese da ação”, é uma arte que para atingir seu *télos* (finalidade) manobra com o intelecto. Ou seja, o gênero dramático foi erigido sobre o princípio de que o conhecimento é construído pela atividade intelectual, que se manifesta na tragédia quando o espectador/leitor diante de uma elaboração poética - “composição de ações” - organizada pela lógica do verossímil e necessário é acometido pelo efeito catártico (purgação das emoções de terror e piedade que o agenciamento dos fatos suscita) e conseqüente ascese, ou seja, compreensão por meio do sentido de aspectos universais do humano.

Logo, se “o acontecimento trágico requer uma certa necessariedade” (STAIGER, 1977, p. 78), e necessariedade está contaminado por um princípio lógico-causal de uso do pensamento, não seria estranho identificar em Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) um procedimento de valoração do drama enquanto gênero, e uma defesa de seu mecanismo filosófico de compreensão da totalidade (dialética) elegendo a tragédia, enquanto forma, e em especial *Antígona* de Sófocles, como exemplo ideal para defender suas ideias, ou melhor, o procedimento dialético (tese, antítese e síntese) como ferramenta de apreensão da totalidade dialética.

Assim, a tragédia, enquanto forma, seria dotada, pelo próprio caráter processual de seu principal elemento constituinte - a fábula - de um procedimento dialético, de construção do conhecimento por necessidade e encadeamento racional de ações, que se constrói: a) primeiramente por uma tensão (tese), posteriormente seguida por b) uma contradição/ negação (antítese), para por fim alcançar a compreensão do todo, atingindo o Espírito Absoluto (a razão na totalidade) com c) a reconciliação (apaziguamento do conflito).

Na *Estética* de Hegel, a unidade e a lógica da fábula ver-se-ão ainda mais fortalecidas em detrimento da dimensão puramente emocional. Por um lado, toda ação tende supostamente a um fim determinado, ou seja, é tributária de suas próprias conseqüências; por outro lado, o conflito – que não é outra coisa senão o confronto dos objetivos opostos dos antagonistas – deve desembocar, no momento da catástrofe, num “apaziguamento final” em forma de resolução lógica. (SARRAZAC, 2012, p. 80)

A eleição de Hegel do drama como síntese do fazer poético, mesmo que dotado de um caráter qualitativo que exige ressalvas, não se justifica de forma aleatória. Hegel considera que o pensamento filosófico é superior à arte. E dentre as artes, a poesia é um discurso superior. E dentre os gêneros poéticos, o dramático é superior à épica e ao lírico, visto que o gênero dramático abarca a objetividade da épica e a subjetividade da lírica.

A superioridade da filosofia estaria no fato de que o pensamento filosófico constrói, na instância das ideias, o universal, enquanto que a arte transpõe na obra de arte a partir do subjetivo o universal.

O pensamento de Hegel dialoga com o pensamento de Aristóteles, pois ambos identificam na estrutura da tragédia uma mecânica lógico-dedutível para se alcançar o conhecimento. Se para Aristóteles é *Édipo Rei* o exemplo perfeito de composição dos atos dotada de um ideal ajustamento das ações que faz com que caminhem conjuntamente o herói e o espectador à peripécia e ao reconhecimento da falha trágica, construindo um estado de temor e piedade em relação ao percurso de mudança da dita para a desdita desse herói, culminando no efeito de purgação desses sentimentos (catarse); em Hegel, para se alcançar a plena consciência do Espírito crítico pelo sensível, é *Antígona* de Sófocles a representação máxima do procedimento dialético, ou seja, o embate de forças éticas na mesma proporção, justificáveis, que ao produzir um conflito, deve alcançar o reequilíbrio do cosmos por meio de um desenlace em que ambas as forças se anulam e atingem a totalidade por meio da reconciliação, apreendendo assim a Ideia, o absoluto.

Segundo Franklin Leopoldo e Silva em palestra intitulada “Hegel e a razão dialética como justificção do drama histórico”³⁸, a filosofia helegiana está calcada fortemente por três parâmetros: o processo dialético de compreensão filosófica da realidade; o presente como única instância temporal de interesse do filósofo, visto que Hegel o compreende como o devir, o vir a ser; e a importância da História como algo que está em constante processo de transformação, mas que o intelecto, por meio do debate dialético, pode apreender em sua totalidade.

³⁸Hegel e a razão dialética como justificção do drama histórico 1. Responsável: Raphael Alario. Palestra com Prof. Dr. Franklin Leopoldo e Silva (USP). 43’38”. Enviado em 25/02/2013. Disponível em: <http://projetophronesis.com/tag/hegel/> e Hegel e a razão dialética como justificção do drama histórico 2. Responsável: Raphael Alario. Palestra com Prof. Dr. Franklin Leopoldo e Silva (USP). 41’58”. Enviado em 27/02/2013. Disponível em: <http://projetophronesis.com/tag/hegel/>

Assim, quando Hegel elege o drama como síntese do fazer poético pinça elementos próprios do gênero: o recurso do diálogo; o desenrolar das ações no tempo presente e; a tragédia grega enquanto forma constituída historicamente como exercício do pensamento. Em uma primeira instância, seria o diálogo o meio ideal para a exposição de ideias, logo, o ambiente propício para a construção do pensamento dialético.

Em um segundo momento, a importância do presente, interpretado em termos helegianos, como um movimento progressivo, como o tempo do devir (do vir a ser), em que a realidade é o devir, e a dimensão mais real do tempo vivido é o presente: o drama “expõe em **presença imediata** uma ação em si mesma acabada como ação decisiva (HEGEL, 2004, P. 200, grifo meu), em um “*movimento de progressão* constante até a catástrofe final” (HEGEL, 2004, p. 210, itálico do autor).

E em terceiro, o drama, na forma da tragédia grega, se constitui historicamente como a mimese de uma ação, cuja unidade é garantida pela composição dos atos mediados por um critério de necessidade lógico-causal, que se organiza pelo “curso progressivo da ação”. Dialeticamente, uma força eticamente justificável se manifesta, para que outra força em paridade ética com a anterior, por necessidade, se contraponha, em colisão, e que pelo processo progressivo da ação e do diálogo alcancem o apaziguamento e a reconciliação.

Em *Fenomenologia do conhecimento* a dialética helegiana muda de “manifestação teológico-histórica (no espírito do cristianismo) e postulado científico (para a nova fundamentação da doutrina ética), torna-se lei do mundo e **método de conhecimento**” (ZSONDI, 2004, p. 44, grifo meu), o que permite que o *pathos* trágico sofra uma mudança, uma valorização da esfera da lei (Creonte) justaposta em pé de equidade com a esfera do amor (Antígona), o que intensifica a força dialética que a obra *Antígona* representará para o pensamento helegiano e uma definição de tragédia “centrada, assim, sobre um conflito de substância ética” (RAYMOND, 2002, p. 55).

Mas, antes de pensar nos critérios exclusivos da forma trágica, é interessante entender como Hegel configura o gênero dramático: a síntese perfeita da épica e da lírica. A visão de que o gênero dramático é a perfeita justaposição da épica e da lírica não é exclusiva a Hegel, mas perpassa a mentalidade do período pré-romântico alemão.

O épico é o puramente objetivo no espírito humano. O lírico é puramente subjetivo. O dramático é a interpenetração de ambos. Um mundo exterior para cuja representação se transfere junto o sentido interno que o acolhe. Universalidade, individualidade e idealidade. Em certa medida esses predicados cabem a todos os três gêneros, aqui de um modo sumamente próximo e imediato. Na oposição dramática de modo cômico e trágico. O épico e o lírico simplesmente. (SCHLEGEL, 2014, p. 303)

Dos irmãos Schlegel, August foi o que melhor tratou sobre o fazer poético, além de promover a primeira filosofia da arte enquanto sistema com *Doutrina da Arte*. O pensamento de Schlegel dialoga com o pensamento dialético de Hegel em que, para se alcançar o entendimento absoluto, o pensamento humano deve percorrer um processo intelectual que parte da tese, antítese e síntese, assim como os gêneros épico, lírico e dramático partem dialeticamente do universal e do individual para atingir o ideal.

O épico adquire um sentido de progressão, enquanto que a lírica de interiorização, e no dramático se configura na ação direta no tempo presente em caráter progressivo, rumo a um futuro que se almeja “desconhecido”, capitaneada pelas forças internas do caráter das personagens, que por suas ações e desejos sofrem colisão de interesses que ao final deve ser apaziguada por intermédio do pensamento. Aqui, ainda o drama funciona por meio de uma mecânica que ativa as faculdades lógico-dedutíveis do pensamento. “O estilo dramático deve ser uma reprodução poética do diálogo natural, portanto, de um emprego do discurso, onde ele **particularmente objetiva, por meio do entendimento**, um efeito no outro.” (SCHLEGEL, 2014, p. 252, grifo meu)

A poesia e a arte em geral produzem o belo, e segundo Schlegel citando Kant, a arte tem uma forte carga de eticidade, que se reflete nas considerações que Schlegel faz acerca do gênero dramático. E se a poesia, o fazer poético, de caráter criativo e de produção, pois “a poesia [representa] por meio de pensamentos” (SCHLEGEL, 2014, p. 119), é imitação, representação da natureza (compreendida como a força motriz interna a todas as coisas viventes) de “modo autônomo, criativo, organizado”, logo, imitar, tanto para os românticos, como remontando a Aristóteles, decorre de um impulso humano natural para a imitação e do prazer que isto promove, pois decorreria do impulso por conhecimento que é comum a todos. E esse conhecimento pelo “regime representativo”, de que nos fala Jacques Rancière (2004), está no campo do pensamento lógico-dedutível, do encadeamento das ações, orientado pela lógica do necessário e de causa e efeito. “É um jogo de saber que se dá num espaço-

tempo determinado. Fingir não é propor engodos, porém **elaborar estruturas inteligíveis.**” (RANCIÈRE, 2005, p. 53, grifo meu)

Acreditamos que tanto em Aristóteles, quanto no Classicismo francês, ou em Hegel e posteriormente, em Brecht, a conquista do homem pelo conhecimento se faz no campo do sensível pelo viés da razão: pelo reconhecimento de uma “verdade” ou “apreensão do real” sobre a existência humana a partir de uma linguagem artística, cuja mecânica, para atingir tal fim, exige ativar no pensamento lógico-dedutível do leitor/espectador um processo de identificação dos procedimentos operatórios e articulações utilizados pelo poeta para a representação (ideal) da natureza (*physis*).

Talvez o Romantismo seja o primeiro momento em que na história do pensamento ocidental se tenha atingido um verdadeiro espírito crítico diante da singularidade das obras de arte e da literatura (SCHLEGEL, 2014, p. 18). E Hegel, apesar de ser alvo de críticas plausíveis por conferir valor superior ao gênero dramático em detrimento à épica e à lírica, promove a defesa de que é no drama, enquanto gênero, que se manifesta a síntese do pensamento dialético. Hegel remonta a tragédia clássica, enquanto forma, e não a qualquer tragédia, e sim *Antígona*, para evidenciar que o drama, na sua forma ideal, é a colisão de forças éticas opostas e igualmente justificáveis que, ao instaurar o conflito, ao final deve ser reconciliado por meio do apaziguamento absoluto dessas forças contrárias em uma nulidade, ou seja, $1 + (-1) = 0$.

Com esse procedimento, o filósofo alemão alia-se historicamente a uma perspectiva de que o drama se orientou pelo viés da fábula, da composição dos fatos, e essa composição teve como espinha dorsal ativar poeticamente a razão. Mesmo Brecht, que veremos adiante, que quebra o fluxo da fábula com elementos como a música e outros procedimentos, criando um efeito de distanciamento, e tem como função artística ativar o questionamento por meio do raciocínio, de caráter ordenador, orgânico, de agenciamento das ações, em âmbito organizacional. “O teatro é uma experiência, material e textual, da simplificação. Separa o que está embaralhado e confuso, e essa separação guia as verdades de que ele é capaz.” (BADIOU, 2002, p. 98). Viviescas (2004, p. 440-441) afirma que de Aristóteles a Hegel o que se opera no drama é um procedimento de racionalização da ação, em que

la tradición occidental emprende un largo proyecto de puesta en forma de lo real para su representación en el teatro. Es gracias a la formalización que se opera sobre lo real mediante la asunción de un principio orgánico de unidad que lo real se torna disponible en la escena para el espectador. Poco importa que este principio integrador tome la forma de una “inversión de fortuna” del héroe en la *Poética* de Aristóteles o la forma de un “conflicto” unitário dinâmico en la *Estética* de Hegel: el imperativo de una acción que se desarrolla en el tiempo y en el espacio desde el principio hasta el fin está igualmente presente en ambas formulaciones. Al contrario, la síntesis de la acción en Aristóteles como “caída del héroe” condensa, y expresa de mejor manera, el esfuerzo de encontrar una metáfora estructural que sintetice toda la extensión de la vida de un hombre –de la vida de los hombres- a los límites precisos de un evento puntual como lo es la representación teatral. El resultado de ambas operaciones es la constricción de lo informe y heteróclito real a expresarse en la escena mediante los principios de racionalidad de acción, personaje y diálogo. (VIVIESCAS, 2004, p. 440-441)³⁹

O poema dramático, neste contexto, é interpretado como uma tessitura que envolve uma hierarquia, em que “a imersão do leitor na fatura da arte poética é possível pela introdução das noções éticas de *caráter* e lógica de *pensamento* – enquanto causas da ação - bem como da de catarse como efeito da ação poética.” (MUHANA, 2004, p. 105, itálico da autora)

Além disso, parece que a fábula, como elemento organizador do poema dramático, em Hegel, preserva de Aristóteles essa necessidade de completude, coadunando com a pretensão hegeliana de totalidade, em que tudo que é real é racional, e tudo que é racional é real, passível de ser absorvido em totalidade por um percurso que o Espírito Absoluto faz para alcançar a noção de devir, de movimento. Neste campo do pensamento, a História é compreendida enquanto realidade em movimento, um processo, e a filosofia poderia compreendê-la em suas etapas.

A História para Hegel é um desenrolar dramático, contraditório de relações, em que o Espírito estaria rumo ao reconhecimento do ser absoluto por meio do

³⁹ [a formalização que se opera sobre a realidade através da assunção de um princípio orgânico de unidade em que o real se torna disponível na cena para o espectador. Pouco importa que este princípio integrador assuma a forma de uma "inversão de fortuna" do herói na *Poética* de Aristóteles ou na forma de um "conflicto" unitário dinâmico na *Estética* de Hegel: o imperativo de uma ação que se desenvolve em um tempo e um espaço desde o início até o fim está presente em ambas as formulações. Pelo contrário, a síntese da ação em Aristóteles como "queda do herói" condensa e expressa melhor, o esforço de encontrar uma metáfora estrutural que sintetize toda a extensão da vida de um homem - da vida dos homens - aos limites precisos de um evento pontual como o é a representação teatral. O resultado de ambas as operações é a constricção da fôrma em heteróclito do real a expressar-se na cena mediante os princípios de racionalidade de ação, personagem e diálogo.]

reconhecimento dos fatos históricos, dotado de uma racionalidade e lógica, no conjunto de suas sucessões, em uma relação de afirmação, negação desta afirmação por outra igualmente justificável, seguida por negação que alcança a síntese da totalidade. Enfim, é pela negação que se progride para outro patamar da história, ou seja, se elabora o pensamento dialético e atinge-se a síntese dos opostos, percebendo o sentido de todas as etapas e o papel de todas as oposições.

Para Hegel, o espírito humano é dotado de um caráter dialético. O filósofo considera que o indivíduo é portador do espírito de seu tempo (*Zeitgeist*), enfim, membro de uma totalidade, e que como tal, irá entrar em uma oposição mútua que se resulta inevitável, assim, “el verdadero sujeto de la tragedia es el espíritu en el momento de su individuación” (INNERARITY, 1993, p. 141)⁴⁰.

E no campo da poesia e das artes em geral, o drama seria para Hegel o supremo estágio “porque se desenvolve tanto segundo o seu conteúdo quanto segundo a sua Forma até a totalidade a mais perfeita” (HEGEL, 2004, p. 200).

Ao falar em Forma, Hegel está pensando na **unidade da ação** dramática “que reside essencialmente em um agir colidente” (HEGEL, 2004, p. 208); no **diálogo** que se atualiza no tempo presente como um momento de colisão de paixões e caracteres, entre indivíduos que se encontram colocados em oposição e em luta contra outros; e, na **progressão dramática**, que compreende a ideia de começo, meio e fim, como elos próprios do gênero dramático, os momentos de ação, que são em si mesmo ações e se organizam em “atos”.

Em termos numéricos, cada drama, de acordo com o que é mais adequado à coisa, tem três destes atos, dos quais o *primeiro* ato expõe [*exponiert*] o surgimento da colisão, que a seguir no *segundo* ato se apresenta vivamente como embate recíproco de interesse, como diferença, luta e intriga, até que então, no *terceiro* ato, conduzida ao topo da contradição, ela, por fim, necessariamente se soluciona. (HEGEL, 2004, p. 211)

O dramático na *Estética* é interpretado como a expressão dos indivíduos na luta de seus interesses e na colisão de seus caracteres e paixões. O agir dramático repousa sobre circunstâncias, paixões e caracteres colidentes e, deste modo, “conduz a ações e

⁴⁰ [o verdadeiro sujeito da tragédia é o espírito no momento de sua individuação]

reações que, por outro lado, tornam-se necessário um acordo [*Schlichtung*] da luta e da cisão” (HEGEL, 2004, p. 200).

A necessidade do drama em geral é a exposição de ações e relações humanas atuais para a consciência representadora em exteriorização, desse modo linguística, das personagens que expressam a ação. (HEGEL, 2004, p. 200)

E o diálogo representaria além do mecanismo para a exposição de ideias, tornando-se o ambiente propício para a construção do pensamento dialético (tese, antítese, síntese), a forma que por excelência caracterizaria o drama.

A Forma completamente dramática [...] é o diálogo. Pois nele somente os indivíduos agentes podem expressar reciprocamente seu caráter e finalidade, tanto no que se refere à sua particularidade quanto no que diz respeito ao substancial de seu *pathos*, entrar em luta e com isso levar adiante a ação em movimento efetivo. No diálogo, pode igualmente ser de novo distinguida a expressão de um *pathos* subjetivo e objetivo. (HEGEL, 2004, p. 214)

E quando Hegel fala em conteúdo foca principalmente no indivíduo dramático clássico e no trágico originário e a colisão de eticidades igualmente legítimas, que são oferecidos ao público, por meio da obra poética, na forma de uma “totalidade presente”. O indivíduo dramático “deve ser nele mesmo [*na ihmself*] plenamente vivo, uma totalidade acabada, cujo modo de pensar e caráter concordam com sua finalidade e agir”. (HEGEL, 2004, p. 219)

Para Hegel o que faz efeito dramático é a ação enquanto ação, e não a exposição do caráter como tal, independente da finalidade determinada e sua execução. Logo, o pensamento hegeliano vai ao encontro do pensamento aristotélico em que o principal objetivo do drama é a “mimese da ação”, em que é a ação dos indivíduos que evidenciam seus caracteres, é por causa da ação que estes são, ou melhor, se constituem enquanto individualidade.

Hegel, em *Estética*, está fortemente inclinado no campo da ação trágica como possibilidade dialética, enquanto que evidencia que no drama moderno se começa a desenhar uma estrutura no campo da subjetividade das personagens.

Interessantemente, Hegel (2004, p. 234) defende que o drama só alcança sua efetividade artística na execução teatral, divergindo de Aristóteles, que considera o

espetáculo prescindível para se atingir a catarse. Mas para a ação penetrar na realidade exterior, o filósofo irá afirmar que é necessário que ela esteja determinada e pronta, segundo a concepção e execução poética.

O ponto culminante do pensamento hegeliano é o trágico manifesto na colisão de condutas éticas igualmente legítimas, enquanto conteúdo do drama: a possibilidade para construção do conhecimento pelo viés dialético, uma reflexão filosófica capaz de evidenciar o conceito fundamental do belo e da arte, os estágios que ele percorre em sua realização e, por meio do pensamento, torná-lo captável e conservá-lo.

O trágico originário consiste no fato de que no interior de tal colisão ambos os lados da oposição, tomados por si mesmo, possuem *legitimidade*, ao passo que, por outro lado, eles são capazes de impor o Conteúdo verdadeiro positivo de sua finalidade e caráter apenas como negação e *violação* da outra potência igualmente legitimada e, por isso, em sua eticidade e por meio da mesma, caem igualmente em *culpa*. (HEGEL, 2004, p. 237, itálico do autor)

Mesmo que Hegel não fuja de comentar a crise que o drama moderno⁴¹ começa a apresentar, alertando que “no espetáculo dramático [Schauspiel] moderno os indivíduos mesmos se encontram conduzidos, por meio do decurso de sua própria ação, a esta **desistência do conflito** e à **reconciliação recíproca** de sua finalidade ou do caráter” (HEGEL, 2004, p. 244, grifo meu) se manifestam, quando o filósofo alemão foca seu olhar a comentar a tragédia, em especial *Antígona*, e explicar seu método dialético metaforicamente, parece que está realizando um procedimento, de aspecto idealista, de pensar uma nova unidade para o homem, cindida pela estética romântica.

La tragedia debe acabar en una perfecta reconciliación con el destino o, más exactamente, con la vida. No se trata de una mera preferencia literaria, sino de um descubrimiente que tiene una profunda significación filosófica. ‘La libertad como mera particularidad no puede subsistir: esto solo es posible en la medida en que el la misma se eleva a la generalidad’⁴². La teoria hegeliana de la tragedia – como tantos otros

⁴¹ Neste ponto, o termo “crise do drama moderno” não se refere ao período (final do século XIX/ início do XX) e as produções dramáticas identificadas por Szondi (2011), portadoras de procedimentos de epicização que empurraram o drama para um estado de crise da forma. Resolveu-se manter a expressão, conforme está na tradução de *Estética* (2004) a fim de evidenciar como Hegel denomina em seu tempo o drama romântico, que teve como marca para Hegel, a presença da subjetividade da personagem.

⁴² HEGEL. *Philosophie der Kunst*, SSW, I/5, p. 525 conforme nota de rodapé em INNERARITY, Daniel. Hegel y el romanticismo. Madrid: Grafiris S/A, 1993, p. 140.

aspectos de sua pensamento – es deudora de este **proyecto de desmontaje del sujeto moderno**. (INNERARITY, 1993, p. 140, grifo meu)⁴³

Carlson (1997, p. 185) irá alertar que Hegel favoreceu a tragédia grega em detrimento da moderna, e de que ele via a essência da tragédia num conflito de bondades incompatíveis, mais bem ilustrado na *Antígona* de Sófocles. Contudo, conforme continua o estudioso das teorias teatrais, Hegel descreve outras fontes do trágico e elogia seus contemporâneos e Shakespeare, em particular, a tal ponto que seu tradutor, Bernard Bosanquet, afirmou que no sistema hegeliano as artes românticas representam não um declínio da arte, mas a sua culminação.

Atentando-se mais profundamente sobre *Antígona*, a fim de compreender a fábula dialética de Hegel, é interessante pensar em que momento se inicia a ação principal da peça. Mesmo que o prólogo seja o diálogo entre Antígona e Ismene (com função épica de apresentar o cenário em que as personagens se localizam), em que aquela pede ajuda a irmã para enterrar com as próprias mãos Polinice, que se encontra insepulto por determinação de Creonte, novo rei de Tebas, é no primeiro episódio que a ação principal se inicia. Creonte está diante do povo determinando seu decreto e defendendo a tese de que ao governante cabe, para garantir o equilíbrio da polis, agir a todo custo conforme as determinações da lei dos homens.

Em seguida, o segundo e o terceiro episódios se completam: no segundo vemos o embate entre Antígona e Creonte, aquela confirma ter enterrado o irmão insepulto indo contra o decreto real, mas observando a universal lei divina que rege que sejam garantidas honras fúnebres aos mortos. “Não fui gerada para odiar, mas para amar”, exortará Antígona, e no terceiro episódio, o jovem Hemon (filho de Creonte e noivo de Antígona) apelará para o uso da prudência nos atos de justiça. Ambos os argumentos serão ferrenhamente negados e rebatidos por Creonte, fortemente contaminado por seu estado tirânico, ou seja, configura-se como a representação de um homem elevado a quem fora concedido o poder de preservar a qualquer custo o equilíbrio da polis, orientado pelos parâmetros da lei humana.

⁴³ [A tragédia deve terminar na perfeita reconciliação com o destino ou, mais precisamente, com a vida. Não se trata de uma mera preferência literária, mas um reconhecimento que tem um significado filosófico profundo. 'A liberdade como mera particularidade não pode sobreviver: só é possível na medida em que ela se eleva para a generalidade'. A teoria de Hegel da tragédia - como tantos outros aspectos de seu pensamento - está em dívida com este **projecto de desmantelamento do sujeito moderno**.]

No quarto episódio vemos Antígona diante do povo de Tebas, na figura do Corifeu, em uma construção de diálogo de caráter lírico, que eleva a um alto grau a estirpe da personagem condenada à morte por seu ato revolucionário. Tanto a escolha do mito (ser filha irmã de Édipo, ou seja, desde sempre condenada ao fracasso), quanto a construção da personagem (de caráter elevado e irascível no respeito às leis divinas) configuram Antígona ao patamar de figura (movidada por telúricas forças universais) que ao estado de personagem, que envolve suas ações mediada pela subjetividade.

Se a coisa apresenta-se de algum modo como tentativa de modificação do *status quo*, terá não só dela, mas tudo de que se serve, que ser do mesmo modo inverossímil, naturalmente dentro de limites que não escapem à capacidade de percepção do homem. Os heróis patéticos parecem irrealis ao público, aos outros personagens do drama, e até a si mesmos. Antígona, em sua dor, não se compara com outras virgens tebanas, mas com Níobe⁴⁴, que virou pedra no alto do Sípilo. (STAIGER, 1977, p. 66)

Assim, esse caráter inverossímil que contamina Antígona, alcança um alto grau de idealidade, que, por conseguinte sustenta a filha de Édipo não como uma personagem dotada de uma subjetividade, mas de um *ethos* que personifica o respeito às leis divinas, assim como a idealidade tirânica de Creonte, personifica a necessidade de manter o equilíbrio da polis por meio da obediência às leis do homem a qualquer custo. Deste modo, as forças opostas eticamente justificáveis que Antígona e Creonte representam, fazem desta tragédia uma representação mimética da mecânica dialética do conhecimento defendida por Hegel.

Será no quinto episódio, quando Tirésias surge como a voz da experiência e alerta Creonte de seu erro, e este, por um processo dialético de síntese, antecedido pelo procedimento antitético mimetizado nos embates com Antígona e Hemon, sofrerá a reconciliação dos saberes, logo após a revelação nefasta de Tirésias (anúnciação da morte de Hemon e sua esposa) e a recomendação de prudência do Corifeu, desistindo de condenar Antígona à morte, voltando atrás nas determinações legais de punir aquele que garantir honras fúnebres a um desertor do reino de Tebas.

⁴⁴ “Ouvi que a estrangeira frígia, Níobe,/ a filha infausta de Tântalo/ pereceu no áspero cume de Sípilo,/ imobilizada pela rocha,/ hidra tenaz/ Mas dissolvida pela chuva,/ ao que se relata/ a neve nunca a deixa/ lágrimas correm de seus olhos/ em pranto. Um nume/ destina-me leito igual.” (SÓFOCLES; tradução de Donaldo Schüler. Porto Alegre: L&PM, 1999, p. 63-64)

Contudo, apesar do apaziguamento, da reconciliação de forças opostas e igualmente justificáveis, da lei dos homens e das leis divinas, dos laços afetivos em detrimento do equilíbrio da polis, é na imagem de um Creonte, mesmo que constrangido, decidindo abrir mão das decisões tomadas, correndo colina acima para libertar Antígona, que a fábula, de leitura hegeliana termina: a reconciliação dialética de Creonte com as leis divinas mediado por uma construção de conhecimento calcada na prudência.

Mas o arremate trágico está, na sequência, em o espectador/ leitor verificar conjuntamente com Eurídice (esposa de Creonte e mãe de Hemon), na voz de um mensageiro, que Antígona se enforcou, Hemon, por conseguinte, também se suicidou diante do pai, e logo em seguida vemos Creonte carregando o espólio do filho e descobrir que Eurídice também está morta. O golpe trágico sobre Creonte representa a nulidade da reconciliação, “quando se destrói a razão de uma existência humana, quando uma causa final e única cessa de existir, nasce o trágico”. (STAIGER, 1977, p. 77)

Em termos hegelianos a tese é elaborada por Creonte (o equilíbrio da polis a todo custo), a insurreição de Antígona e as interpelações de Hemon são a processo antitético do conhecimento (atentar-se ao respeito às leis divinas), e a síntese está no procedimento dialético que Creonte exercita após as admoestações de Tirésias e as considerações do Corifeu (a prática da prudência na tomada de decisão). A tragédia, como forma, permite alcançar uma instância metafísica para a vida, o trágico, em que as figuras trágicas “terminam naquela situação-limite em que se rompem todas as normas e anula-se a realidade humana.” (STAIGER, 1977, p. 78).

Assim, quando Hegel remonta à tragédia grega, em especial a *Antígona*, cujo agenciamento das ações promove o embate entre condutas éticas díspares e igualmente justificáveis e uma progressão que culmina no trágico, ele está buscando no sensível uma explicação para a mecânica do pensamento dialético.

Na engrenagem dialética tradicional, tem-se no primeiro momento uma tese (pólo positivo), à qual se contrapõe no segundo momento sua antítese (pólo negativo) e, dessa interação, no terceiro momento, surgiria a síntese absoluta desses dois extremos (anulação das tensões entre o positivo e o negativo). Em sua aplicação filosófica mais grandiosa, no sistema hegeliano, ganha peso a dimensão temporal implícita nessa estrutura – afinal, Hegel propunha unir filosofia e história no desenvolvimento do espírito absoluto. Da perspectiva da passagem de tempo, portanto, a dialética instaura uma relação entre passado, presente e futuro que implica o movimento evolutivo de superação entre

tese, antítese e síntese. Foi Hegel quem disse que ‘o decurso propriamente dramático é o *movimento de progressão* constante até a catástrofe final’⁴⁵. (OLIVEIRA, 2014, p. 49, itálico da autora)

Assim, a leitura dialética da tragédia grega e a valoração do arremate trágico por Hegel fazem com que o filósofo alemão continue uma tradição de compreensão da fábula na perspectiva da “ordem, extensão e completude” aristotélica, que se manifestará ao longo da crítica literária, em especial na compreensão do trágico.

Para que o trágico apareça como verdadeira catástrofe “mundial”, é necessário inferir um mundo e compreendê-lo como a ordem generalizada. Para que o trágico cause efeito e espalhe sua força fatal, deverá atingir um homem que viva! coerente com sua ideia e não vacile um momento sobre a validade desta ideia. (STAIGER, 1977, p. 78)

Deste modo, se a ordem da fábula está para Hegel no procedimento mental de construção do pensamento dialético (tese, antítese e síntese), a extensão e a completude estão em, por meio da ação principal (no caso de *Antígona*, a personagem Creonte punir com a morte aquele/ aquela que foi contra as determinações do estado), alcançar a reconciliação da verdade no Espírito Absoluto por meio do apaziguamento das forças e do arremate trágico, que evidenciará a queda de uma “ordem generalizada”, na figura de um homem “que viva coerente em sua ideia e não vacile um momento sobre a validade dessa ideia”, mas que padece por sua desmedida e falta de prudência. Enfim, a queda trágica arremata, neste caso, o esforço de síntese, que, em termos schopenhaurianos, é a essência mais elevada do homem que torna possível qualquer experiência e qualquer conhecimento.

O drama enquanto gênero está atrelado à ideia de uma linguagem como expressão do pensamento conceitual, no âmbito da frase, enquanto a lírica e a épica, respectivamente, são linguagens na fase da expressão sensorial (sílabas) e expressão figurativa (palavras).[...] a Lírica, a Épica e a Dramática só existem porque os domínios do emocional, do figurativo e do lógico constituem a essência do homem quer como unidade, quer como sucessão, representada esta pela idade pueril, juventude e vida adulta. (STAIGER, 1977, p. 86-87)

⁴⁵HEGEL. *Cursos de estética IV*. São Paulo: EDUSP, 2004, p. 210

IV ATO: MONTAGEM-FÁBULA

O dramaturgo e diretor alemão Bertolt Brecht (1898-1956) além de ser um dos mais importantes nomes do teatro no século XX, com suas reflexões teóricas acerca do fenômeno teatral e sua proposta, não inédita, mas revolucionária e original, de um teatro épico⁴⁶, de viés dialético e marxista, e suas considerações e aplicações do que chamou de efeito de distanciamento ou efeito-V, além de marcar um elo com a tradição (ao defender que a fábula é o principal elemento de constituição do drama, por exemplo), representa um momento chave de transição na dramaturgia moderna, e que se reflete em toda prática teatral atual.

Segundo Barthes (1970, p. 136), a função constitutiva do teatro para Brecht “é de transformar um público no mesmo momento em que ele se diverte”. O dramaturgo alemão irá conclamar que lidemos com o teatro “como um recinto de diversão, único tratamento possível desde que o enquadremos numa estética, e analisemos, pois, qual a forma de diversão que mais nos agrada.” (BRECHT, 1978, p. 100).

Contudo, esse olhar de divertimento e gozo frente ao fazer teatral não parte de uma compreensão do teatro como espetáculo aliado a uma cultura do entretenimento, de caráter alienante, e sim, em linhas aristotélicas, seria o teatro concebido como uma arte capaz de proporcionar prazer ao suscitar um aprendizado em relação à vida, prazer em aprender, inerente ao homem, e que se manifestaria, numa perspectiva marxista, de diferentes formas no correr da História. Para Brecht, a manifestação do prazer em uma cultura de massa não deve visar o prazer pelo prazer, mas servir de ferramenta de interesse e curiosidade para o espectador pensar historicamente estética e cultura (JAMESON, 2013, p. 61).

Em termos brechtianos, o pensamento dialético no teatro, de “grandes tarefas críticas (liquidação, teorização, colocação em crise)” (BARTHES, 2007, p. 323) e de problematização histórica dos eventos particulares, é capaz de promover o prazer e a reflexão frente ao caráter contraditório de uma sociedade como a científica. “A dialética

⁴⁶ “Foi desde 1926 que Brecht começou a falar de ‘teatro épico’, depois de por de lado o termo ‘drama épico’, visto que o cunho narrativo da sua obra somente se completa no palco.” (ROSENFELD, 2204, p. 146)

é um gozo. É, pois, possível conceber, *revolucionariamente*, uma cultura do prazer.” (BARTHES, 2007, p. 323)

Mas esse gozo obedeceria às especificidades do homem que é capaz de se colocar como elemento ativo da história, em que

os divertimentos de épocas diversas são naturalmente diversos, conforme o convívio social dos homens. Para os filhos de uma época científica, eminentemente produtiva como a nossa, não pode existir divertimento mais produtivo que tomar uma atitude crítica em face das crônicas que narram as vicissitudes do convívio social. (ROSENFELD, 2004, p. 151)

Brecht compreende o teatro como uma arte motivada pelo prazer em aprender algo, de uma perspectiva histórica em que toma o marxismo não como uma palavra de ordem, mas uma articulação de argumentos, um método geral de explicação (BARTHES, 1970, p. 136), que verá na dialética um movimento contínuo em direção aos opostos, na qual a “ciência e conhecimento não são tarefas árduas e enfadonhas, mas sobretudo fontes primeiras e principais de prazer” (JAMESON, 2013, p. 15) capazes de proporcionar entretenimento ao espectador, em “que o palco dev[a] e lhe oferecer *ao mesmo tempo* um objeto de reflexão crítica, a alegria de um divertimento lúdico e o refinamento de uma beleza plástica.” (ROUBINE, 2003, p. 156, *itálico do autor*)

O dramaturgo alemão, no percurso de sua produção e reflexão teatral buscou no pensamento dialético empreender uma dramaturgia e prática teatral marcadas pelo efeito do distanciamento e do elemento épico como ferramentas de problematização da realidade por meio da representação de contradições, justaposições, dissonâncias, distâncias de todas as espécies (JAMESON, 2013, p. 116).

A produção brechtiana acaba ficando na intersecção entre a dicotomia sujeito-objeto, entre a força subjetiva da personagem com seu universo interno e a coisificação do ser humano enquanto mais uma peça dentro da macro-engrenagem que compõe a história da humanidade. Se

o Ocidente repousa sobre duas grandes raízes: de um lado, o mundo greco-romano, que nos legou a arte, a ciência, a filosofia, o mundo jurídico, a parafernália militar; e de outro, o veio hebraico-cristão, que nos deu a religião, a moral e novamente a arte (inclusive um teatro outro). O resultado dessa multiplicidade está em que as formas de teatro correspondem a duas concepções distintas da realidade. O teatro grego

corresponde a uma concepção do mundo compreendido como um todo fechado em si mesmo, limitado, e que vai elaborar o drama que o identifica e tal como é descrito por Aristóteles, em sua *Poética*. E o teatro medieval reflete uma concepção aberta do mundo, em que há uma “história”: o mundo começa pela criação divina e terá um fim, ou melhor, a história inicia-se com o batismo do homem e se estende até o dia do Juízo Final; a estrutura do teatro obedecerá a esse desenvolvimento da realidade, que se traduz neste caso, por exemplo, em cenas mais ou menos independentes e cenários construídos como quadros justapostos. (BORNHEIM, 1992, p. 38-39)

Brecht se encontraria, assim, entre duas tradições: a greco-romana e a judaico-cristã, realizando um procedimento de justaposição e construção de um mundo que ora se vê fechado em si mesmo (teatro grego), ora marcado por estações, por quadros (teatro medieval), em pleno diálogo com a tradição ocidental.

Essa dicotomia sujeito-objeto/ “ação linear” – “em quadros” é problematizada em Brecht por meio do uso da lógica dialética (contradição da contradição) e da objetividade científica que se torna, na arte,

objetividade épica e penetra todos os estratos da obra teatral – sua estrutura e linguagem, bem como sua encenação: a ação que se processa no palco não preenche mais inteiramente a apresentação teatral, como ocorria no procedimento dramático, no qual o momento mesmo da apresentação teve, por isso, de sucumbir (como é apreensível historicamente no desaparecimento do prólogo no Renascimento). (SZONDI, 2011, p. 117)

Se para Hegel, conforme pontua Szondi (2011, p. 117) o drama mostra apenas o que se objetiva da subjetividade do herói em sua ação, e o que da objetividade se subjetiva, no teatro épico brechtiano, ao contrário – e conforme as suas intenções científico-sociológicas -, reflete-se sobre a “infraestrutura” social das ações em sua alienação coisificada. Assim, a dramaturgia e a prática teatral brechtiana revelarão em seu bojo uma dialética, cujas principais linhas de pensamento que se demarcam são

o caráter histórico, e não “natural” das desgraças humanas; o contágio espiritual da alienação econômica, cujo último efeito é cegar sobre as causas de sua servidão os próprios indivíduos que ela oprime; o estatuto corrigível da Natureza, a manejabilidade do mundo; a adequação necessária dos meios e das situações (por exemplo, numa sociedade má, o direito só pode ser restabelecido por um juiz velhaco); a transformação dos antigos “conflitos” psicológicos em contradições históricas, submetidas como tais ao poder corretor dos homens. (BARTHES, 1970, p. 136)

Para distanciar o curso da ação, que não mais se orienta linearmente rumo a uma meta, vale a projeção intercalada de textos, os coros, as canções, e até mesmo o pregão de “vendedores de jornal” na sala de espetáculo, todos, elementos que interrompem a ação e a comentam (SZONDI, 2011, p. 119). Cabe salientar, em relação ao ambiente cultural em que estava inserido Brecht na época da *Ópera dos três vinténs* [*Dreigroschenoper*] (peça de um ciclo anterior a produção e dramaturgia solidamente épica, que marcariam o período da maturidade do teatro brechtiano, mas que já apresentava marcas dessa estética), que

El Berlín en que se estrena la *Dreigroschenoper* es uno de los centros europeos de la cultura y del entretenimiento, y el café-concert, la opereta, la ópera cómica, la revista y el cabaret se han mezcla de estilos, se propone como un espectáculo heterogêneo y atractivo, que siempre busca mantener viva la atención del público. Su fórmula no se construye sobre la representación orgânica de una historia, no se desarrolla por escenas concatenadas, sino por una serie de *sketches* y números aglutinados em el contexto de la *soirée*⁴⁷. Este carácter fragmentário del espectáculo, a partir de um modelo de teatralización no dramática – como la revista y el cabaret, sobre los cuales ya estaba experimentando Erwin Piscator; o como también el circo y la manifestación deportiva, por ejemplo – interesaba a Brecht, quien reconoció en el lo el médio ideal para oponerse a la ilusión generada por la forma dramática aristotélica. (CARNEVALI, 2015, p. 90)⁴⁸

Porém, mesmo que o ambiente europeu, em especial de Berlim, da fase jovem de Brecht represente um caudal de possibilidades discursivas, uma miscelânea de influências e procedimentos cênicos, será a interpretação do fenômeno teatral pelo viés da história e do cientificismo que vinculará o teatro de Brecht a uma nova forma de teatro épico e a elaboração do efeito de distanciamento.

O olhar histórico sobre o homem fará com que Brecht parta de uma compreensão da condição humana de “imutável”, para a defesa de uma interpretação do

⁴⁷ O termo, na sua origem, denomina as reuniões noturnas, os eventos sociais, que reuniam a alta sociedade francesa com trajes de gala, regadas a música, bebida e comida, na Paris do começo do século XIX.

⁴⁸[A Berlim em que se estreia a *Dreigroschenoper* é um dos centros europeus da cultura e do entretenimento, e o café-concerto, a opereta, a ópera cómica, a revista e o cabaré são mesclas de estilos, que propõe um espetáculo heterogêneo e atraente, que sempre procura manter viva a atenção do público. Sua fórmula não se constrói sobre a representação orgânica de uma história, não é desenvolvida por cenas concatenadas, mas por uma série de esboços e números aglutinados no contexto da *soirée*. Esta natureza fragmentada do espetáculo, a partir de um modelo de teatralização não dramática - como a revista e o cabaré, no qual já estava experimentando Erwin Piscator; ou como o circo e a manifestação desportiva, por exemplo – interessava a Brecht, que reconheceu nele o ideal para se opor a ilusão gerada pela forma dramática aristotélica.]

indivíduo como agente da história, levando a questionar se são naturais as ações que os homens praticam enquanto ser social.

A questão da natureza

sempre foi o ponto crucial na própria exposição brechtiana do “método” do estranhamento: mostrar que o que tomamos por natural e portanto imediatamente “normal” e “imutável” é na realidade histórico, veio a existir por meio de uma complexa história humana, e, portanto, também tem que ser dela eliminado com a ação histórica. (JAMESON, 2013, p. 235)

Brecht, ao questionar a dramaturgia aristotélica, que segundo o dramaturgo provoca a empatia alienante e propor o efeito de distanciamento, promove uma reflexão incomum sobre a história literária ao propor uma reflexão dialética sob a perspectiva estética, assumindo o aspecto mais problemático da questão da historicidade, ou seja,

a historicidade dos próprios sentimentos e emoções – uma subjetividade que por tanto tempo tem sido concebida como o principal centro da gravidade de qualquer forma do estético (também não é menos embaraçoso que o próprio teatro de Brecht tenha tão frequentemente sido chamado de intelectualista e acusado de pretender eliminar o conteúdo emocional da arte). Brecht admite uma relação dialética entre razão e emoções e uma relação histórica entre emoções e interesses [...] (JAMESON, 2013, p. 239)

A historicização, termo empregado por Brecht, consiste em mostrar um acontecimento e uma personagem à luz de uma perspectiva social, histórica, relativa e transformável, levando o espectador a pensar que sua própria realidade é histórica, criticável e transformável (reportando-se à história enquanto ciência).

Na dramaturgia brechtiana, bem como numa encenação inspirada no realismo crítico brechtiano, historicizar consiste em recusar-se a mostrar o homem em seu caráter individual e anedótico, para revelar a infraestrutura sócio-histórica que subentende os conflitos individuais. Neste sentido, o drama individual do herói é recolocado no seu contexto social e político, e todo teatro é histórico e político. (PAVIS, 2011, p. 196-197)

Põem-se em jogo duas historicidades: a da obra no seu próprio contexto e a do espectador nas circunstâncias em que assiste ao espetáculo, levando a considerar um sistema social (realidade) do ponto de vista de outro sistema social (ficcional).

O recurso que se fará essencial à historicização será o distanciamento, em que o espectador, por meio de procedimentos cênico-dramatúrgicos é posto a “distância” da representação teatral, e também de sua própria realidade referencial.

Esse olhar do fenômeno teatral pela perspectiva histórica será a alma do pensamento dialético, definido por Brecht como o *Grosse Methode* [Grande Método] que

se define e constitui na procura e na descoberta de contradições. Talvez possamos mesmo dizer: pela construção de contradições – visto que é um processo de reordenação necessário para entender o método dialético em Brecht: na qualidade de reestruturação de justaposições, dissonâncias, *Trennungen*, distâncias de todas as espécies, em termos de contradição enquanto tal. [...] **Só se pode definir uma coisa, dizer o que ela é em sua identidade mais profunda, mostrando o que ela não é;** abrindo assim as comportas para um sem-número de diferenças menores e maiores. Isso é praticamente uma revolução social entre as categorias filosóficas, a apreensão do poder da massa imensa de subordinados e subalternos, que destronam a monárquica figura da Identidade enquanto tal e pleiteiam governar em um fluxo deleuziano até onde a vista possa alcançar. (JAMESON, 2013, p. 116-117, grifo meu)

Assim, o efeito do distanciamento funcionará como uma ferramenta de consciência social, em que, ao distanciar uma ação, ela seria reconfigurada em uma nova perspectiva de observação. Retira-se desta ação, acontecimento ou caráter aquilo que parece o óbvio, o conhecido, o natural, e lança-se sobre o espectador o espanto e a curiosidade.

Como, para Brecht, o efeito de distanciamento abarca o fenômeno teatral em sua totalidade, serão desenvolvidas técnicas para o ator, de direção e de composição cenográfica para se alcançar o espanto e o estranhamento. O efeito de distanciamento será estabelecido no texto dramático pelos princípios não-aristotélicos, ou seja, afastando a empatia que aproxima o espectador da personagem de forma tão profunda e alienante, que caberá ao distanciamento desconstruir essa relação e ativar o olhar crítico do espectador, apresentando-se não apenas como um ato estético, mas, sim, político: “o efeito de estranhamento não se prende a uma nova percepção ou a um efeito cômico, mas a uma desalienação ideológica.” (PAVIS, 2011, p. 106) Desalienação do espectador, que será alcançada elaborando novas reconfigurações e propostas à fábula, ao cenário, à gestualidade e dicção e aos procedimentos de atuação e interpretação da personagem

promovida pelo ator, além de aplicar o procedimento de direcionar as falas diretamente ao público e fazer-se uso de músicas (*songs*).

Torna-se evidente que a constituição da fábula é feita de processos dispostos de maneira a expressarem a concepção que o fabulador, e não só ele, todos os envolvidos com o fenômeno teatral, têm da sociedade. Além do caráter dramatúrgico, sua elaboração e interpretação se constituirão por diversos elementos cênicos e dialéticos. Dentro desta perspectiva, a compreensão do *gestus* das personagens será o primeiro passo para a apreensão da fábula.

Sobre o que Brecht define como acontecimento-gesto, podemos dizer que o

gestus envolve claramente todo um processo no qual um ato específico – na verdade, um fato particular, situado no tempo e no espaço e vinculado a indivíduos concretos específicos – é assim identificado e renomeado, associado a um tipo mais amplo e mais abstrato de ação em geral, e transformado em algo exemplar. (JAMESON, 2013, p. 144)

O *gestus* se compõe de um simples movimento de uma pessoa diante de outra, de uma forma social ou corporativamente particular de se comportar. Toda a ação cênica pressupõe certa atitude dos protagonistas entre si e no universo social: é o *gestus* social. O *gestus* fundamental da peça é o tipo de relação fundamental que rege os comportamentos sociais (violência, opressão, esperteza). O *gestus* se situa entre a ação e o caráter: enquanto ação ele mostra a personagem engajada numa práxis social; enquanto caráter representa o conjunto de traços próprios a um indivíduo. E a fábula brechtiana estaria assim “intimamente ligada à constelação de personagens dentro do microcosmo da obra e do macrocosmo de sua realidade de origem.” (PAVIS, 2011, p. 159)

A *forma épica* preconizada por Brecht será, em primeiro lugar, uma proposta diferente da forma aristotélica de evidenciar o real, esfacelando as aparências, mobilizando o senso crítico dos espectadores, incitando-os a descobrir por si mesmo uma verdade mais complexa do que aquela que possuíam ao entrar no teatro. E para se realizar, a *forma épica* requer três condições principais: a) reconsiderar a escrita dramática tradicional, objetivando envolver o espectador em um fluxo de continuidade sem identificação com a imagem do herói, preferindo o fragmentário, ou seja, a quebra contínua do fluxo da ação, elevando à reflexão; b) reconsiderar a estética da representação, visando se distanciar ao máximo de uma perspectiva que vise assegurar,

graças ao aperfeiçoamento das técnicas de interpretação do ator e do palco, um efeito de ilusão e cópia “perfeita” de um real idealizado; e, c) reconsiderar a relação do texto com o espectador: se na *forma dramática* impõe-se uma verdade imutável da condição humana, na *forma épica*, ao contrário, se enfatizará os comportamentos e as opiniões do espectador, colocando em determinado grau de opacidade o personagem brechtiano, enquanto indivíduo, afim de que seu comportamento seja, para o espectador, o revelador de um modo de inserção na sociedade e na história.

O tratamento épico tem por função essencial impedir processos de empatia ou de identificação do público com o espetáculo. E, para despertar o espírito crítico do público que deve aprender, mas também os atores, que devem atuar, postula Brecht, discutindo realmente o conteúdo social da peça; todo o texto é composto nesse sentido. (BORNHEIM, 1992, p. 205)

Nesta perspectiva, o épico se colocaria como uma forma capaz de neutralizar a hegemonia, na forma dramática, da “empatia”, compreendida por Brecht como um procedimento ideológico praticado pelo naturalismo positivista do final do século XIX e início do XX, vinculado ao ideário do individualismo, do indivíduo psicologicamente cindido, “para despertar, por empatia, a identificação do conflito burguês como sendo universal” (BOLOGNESI, 2002, p. 76)

O que o teatro burguês sempre realça nos seus temas é a intemporalidade que os caracteriza. Apresenta-nos uma descrição do homem subordinada por completo ao conceito do chamado “eterno humano”. Estrutura a fábula de modo que o homem de todas as épocas e de todas as cores – o homem, pura e simplesmente – possa ser expresso através dela. Os acontecimentos apenas têm valor de tópicos, tópicos essenciais a que se segue a “eterna” resposta, a resposta inevitável, corrente, natural, e, precisamente por isso, humana. (BRECHT, 1978, p. 63)

Brecht vai dizer adiante que os tópicos seriam os acontecimentos, as circunstâncias e ambientes, compreendidos como grandezas variáveis, o lado inumano da realidade, que com algumas modificações e simples alterações de fatores, pela técnica do dramaturgo, se defrontariam de forma coesa, ao homem, este sim, na perspectiva burguesa, uma grandeza fixa, imutável permanente.

Desse modo, o que o pensador teatral alemão irá propor com sua dramaturgia *não-aristotélica*, o teatro épico e o efeito de distanciamento configuram-se em uma

prática teatral a partir de um novo pensamento, o pensamento histórico, cuja visão de mundo é da “concepção do homem como uma variável do meio ambiente e do meio ambiente como uma variável do homem, ou seja, a redução do ambiente às relações entre os homens” (BRECHT, 1978, p. 63). Apresenta-se desta forma, a manifestação de polaridade central no teatro épico brechtiano que se manifestaria não “com Aristóteles e a tragédia, mas sim com o naturalismo e seu drama psicológico e com o romantismo tardio, matrizes majoritárias do fazer teatral nos tempos de Brecht.” (BOLOGNESI, 2002, p. 67).

Enfim, um embate não é contra a *Poética* e Aristóteles⁴⁹, mas sim contra o drama burguês e seus procedimentos de construção de empatia sobre o público em relação à personagem, que concomitantemente envolve o drama, enquanto forma, em si mesmo, como um organismo fechado, um presente *continuum*, que se faz ilusório frente “a confusão de valores que se caracteriza esta nossa desgraçada época” (BRECHT, 1978, p. 65).

O encadeamento rigoroso da Dramática pura, o qual sugere a situação irremediavelmente trágica do homem, devido ao evolir inexorável da ação linear, é substituído pelo salto dialético. Esta estrutura em curvas permite entrever, em cada cena, a possibilidade de um comportamento diverso do adotado pelos personagens, de acordo com situações e condições diversas. (ROSENFELD, 2004, p. 150)

Brecht percebia que as experiências que o novo teatro alemão vinha desenvolvendo em relação ao efeito de distanciamento, de forma completamente autônoma e sem qualquer influência da arte dramática asiática, que já possuía uma tradição nessa seara, a partir de técnicas de interpretação e uso da música (coros, canções) e da decoração (legendas, filmes, etc.) permitiam dar um *caráter histórico* aos acontecimentos apresentados. Conforme exemplifica o próprio Brecht (1978, p. 64), se para o teatro burguês o simples fato de uma moça abandonar a família para empregar-se

⁴⁹ “Não se deve confundir Aristóteles com o racionalismo abstrato, cartesiano, do neoclassicismo francês, ou mesmo do positivismo e naturalismo. Mas também não é possível uma leitura platônica da *Poética*, tal como fizeram os românticos. A estética romântica, com sua palavra de ordem da arte como expressão do sentimento e com a teoria do gênio, retoma a noção de poesia como furor, como inspiração. Desta visão resulta a noção da catarse como momento supremo de explosão do sentimento. O universal fantástico, a autonomia e a positividade da arte dos românticos é, não obstante, uma conquista em relação ao platonismo antigo. Platão desdenhava a arte; os românticos valorizaram-na. Com estes, o *raptus* estético, a intuição, transformou-se em valor último, na unidade e universalidade puras e absolutas.” (BOLOGNESI, 2002, p. 74)

é de alcance reduzido, como pretexto para iniciar um conflito, na perspectiva histórica a ação de arrumar as malas e partir deve ser encarada com uma complexa gama de questionamentos por todos os envolvidos no evento teatral, de forma dialética (pela contradição da contradição) a fim de problematizar o acontecimento e elevá-lo a instância de um acontecimento histórico e singular.

E o elemento principal do drama para transpor um acontecimento real ou fictício em um acontecimento histórico e singular para Brecht seria a fábula. Como destaca Sarrazac (2002) a partir de sua leitura do texto teórico brechtiano *Pequeno organon para o teatro*,

“Tudo, [pode ler-se no *Pequeno organon para o teatro*], depende da fábula, 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, de ora avante, deve constituir o material recreativo apresentado ao público.” Com esta afirmação, Brecht acaba por expressar o seu acordo relativo com a *Poética* de Aristóteles – “A fábula é assim a origem e como que a alma da tragédia”-, uma vez que para o autor a fábula está menos dotada do poder de fazer progredir a acção do que do poder de a retardar. (SARRAZAC, 2002, p. 77, grifo meu)

Para o pesquisador teatral francês a atenção que Brecht dedica à fábula está, incontestavelmente, ligada a uma preocupação de montagem⁵⁰, no sentido 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 pudessem ter acontecido na realidade. São procedimentos ajustados nos quais se exprimem as ideias do inventor da fábula sobre essa mesma vida”. (SARRAZAC, 2002, p. 77)

Enfim, ao afirmar que *a fábula é a alma do drama*, Brecht coincide com Aristóteles, num ponto básico, a defesa de que é o encadeamento das ações que constitui a engrenagem fundamental na qual se sustenta todo o resto da estrutura teatral, e que esta ordenação ou concatenação deve constituir uma totalidade, pois

⁵⁰ “37. Ocorre *montagem* quando os elementos heterogêneos adquirem sentido pela combinação, pela construção que se faz com eles; há *colagem* quando é a heterogeneidade, e não a combinação, que produz o sentido.” (UBERSFELD, 2013, p. 185, nota de rodapé)

nenhum dos seus elementos pode sobrar ou ser prescindível. Mas é necessário registrar que esta concatenação de carácter sintagmático tem profundas diferenças em relação ao sentido do drama, aristotélico ou não aristotélico, proposto por Bertolt Brecht.

Na fábula, segundo a tradição aristotélica, os acontecimentos seguem uns aos outros num encadeamento de causa e efeito para conformar uma unidade absoluta. Esta ordenação sintagmática, própria da tragédia grega estudada por Aristóteles na sua *Poética*, não convém à proposta do novo teatro tal como a apresenta Brecht, pois para os objetivos de uma nova forma “as diversas partes da fábula devem ser suscetíveis de se extrair da totalidade, para que assim possam ser comparados com suas partes correspondentes na vida real. Sobre o palco, livre de qualquer causalidade da vida, deve ser visível também o essencial da realidade”⁵¹. [...] Na fábula da dramaturgia brechtiana um acontecimento ou uma ação segue-se a outra com *uma especial liberdade*; os acontecimentos não surgem inexoravelmente uns dos outros como na fábula aristotélica, o que impede a relativa independência, a possibilidade não somente de serem analisados isoladamente, aprofundados verticalmente nas suas relações internas como elementos isolados da unidade ou da totalidade absoluta, mas comparados com outros acontecimentos “vizinhos” ou “irmãos”. (GARCÍA, 1988, p. 91-93, itálico do autor)

Sarrazac (2009) pondera que a aproximação de Brecht a Aristóteles no que diz respeito à defesa da primazia da fábula é, na verdade, aparente.

Para assegurar a passagem da felicidade à infelicidade do herói (ou o inverso), a fábula, segundo Aristóteles, tem como base a *concatenação* das acções. Inversamente, o uso brechtiano assenta numa completa *fragmentação* da fábula. A partir de Brecht (e já antes: desde a transição do século XIX, desde Strindberg; talvez mesmo desde o *Woyzeck* de Büchner...) o trabalho dramático já não consiste no encadeamento dos acontecimentos até ao seu desenlace, mas muito mais na sua superação, na sua segmentação segundo os seus possíveis contraditórios; trata-se de quebrar a cadeia das acções; de desencadear, de multiplicar, de pluralizar os possíveis da fábula. (SARRAZAC, 2009, p. 80)

Observadas essas diferenças, contudo, cabe salientar que a “composição dos atos” tanto em Aristóteles quanto em Brecht é um elemento operativo de construção de um conhecimento a partir da ativação de um procedimento de recepção de determinado material artístico (agenciamento de ações) por meio do intelecto, visando à efetiva apreensão de tal conhecimento (ou seja, uma adesão ou oposição ou reflexão dialética frente a um dado/ uma visão de mundo). Se para Aristóteles ficaria

⁵¹RULICKE-WEITER, Kathe. *A dramaturgia de Brecht*. Ed. Arte e Literatura: Havana, 1982.

exclusivamente a cargo do poeta, para Brecht a fábula assumiria uma perspectiva mediadora e agregadora, baseada na ideologia “de uma escrita e de uma criação teatrais dotadas de uma dimensão coletiva” (SARRAZAC, 2002, p. 51), envolvendo todos os participantes do fenômeno teatral em um processo autônomo de construção, desconstrução, interpretação e reflexão dialética da composição dos atos:

A fábula é interpretada, produzida e apresentada pelo teatro como um todo, constituído pelos atores, cenógrafos, maquiladores, 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, 1978, p. 131)

Bornheim (1992, p. 214) destaca que segundo algumas interpretações sobre a *Poética*, o que constituiria a finalidade da tragédia não seria a catarse, mas sim a “composição dos fatos”, que por sua vez, “suscitaria o terror e a piedade, independentemente de qualquer processo de purificação (de modo análogo ao sentimento de alegria produzido pela comédia).” (BORNHEIM, 1992, p. 214)

O poeta, nessas condições, ao agenciar os fatos, empreende a tecitura das ações pelo viés do pensamento racional; o agenciamento das ações (dos fatos) adquire, pelo modo como são compostos os atos, uma totalidade capaz de produzir um determinado efeito de apreensão do real e alcance do conhecimento: de catarse, para os gregos; de obra de arte total, no classicismo francês; de reflexão dialética, em Hegel e Brecht, guardadas suas distinções históricas e de procedimento. Se Hegel vai buscar inspiração para suas reflexões filosóficas na tragédia grega (*Antígona*, em especial), Brecht, de forma prática, reinterpretará a sua maneira os clássicos e/ ou construirá uma dramaturgia pautada no caráter histórico do acontecimento-gesto comum aos homens.

A valorização por parte de Brecht da fábula, da composição dos atos, como elemento principal da composição do drama, é pura e manifesta. Ele identifica que o agenciamento dos fatos ativa efeitos estéticos e sensíveis no espectador/ leitor, concordando com Aristóteles, que identifica que “o terror e a piedade podem surgir por efeito do espetáculo cênico, mas também podem derivar da íntima conexão dos atos, e este é o procedimento preferível e mais digno do poeta” (ARISTÓTELES, 2010, p. 121; 1435 b) - consideradas as profundas diferenças do que seja esse “efeito” para cada um dos teóricos - Aristóteles ainda irá dizer que é da peripécia e do reconhecimento, de uma

determinada composição das ações, que se manifesta a piedade e o terror. A correspondência entre ambos está em pensar a fábula como um mecanismo de ativação de um efeito estético-ético no receptor da obra; para Aristóteles, é ativado um estado de empatia em relação à personagem, e em Brecht assume uma nova configuração a partir do procedimento dialético de reflexão da realidade pelo efeito de distanciamento, que desloca o espectador/ leitor a um campo de reflexão diante daquilo que lhe é apresentado.

Brecht, porém, negará o sentimentalismo burguês em voga, que pode afastar a reflexão dialética. O poeta alemão quer afastar o processo de identificação com a personagem em favor do efeito do distanciamento, que coloca o público a certa distância capaz de lhe garantir a reflexão, o uso consciente de todas as suas faculdades mentais para problematizar o que se apresenta no palco. Porém, é possível perceber que ao valorizar a fábula, Brecht está consciente que o elemento principal da tragédia segundo Aristóteles, tem caráter operatório, já que a forma como são manobradas as ações, os atos são agenciados, permite ao poeta (na ótica de Brecht, abarcando todos os envolvidos no fenômeno teatral) obter determinadas emoções e efeitos junto ao seu receptor.

Podemos considerar que a valorização por Brecht da fábula enquanto “alma do drama”, se afirma, pois a todo o momento, no uso dos elementos e na construção de conceitos que visam ao distanciamento, ao efeito-V e à objetividade. Ele interpreta o fenômeno teatral pelo viés da montagem dramatúrgica que possibilite ao espectador, pela intencionalidade épica, a reflexão dialética em relação às contradições histórico-sociais, a partir da composição, apresentação e interpretação de um caso particular da vida comum dos homens como um fato histórico. Afinal, “a interpretação da fábula e a sua transmissão por intermédio de efeitos de distanciamento adequados deverão ser a tarefa capital do teatro.” (BRECHT, 1978, p. 131)

Como Brecht tem olhar muito prático para lidar com o teatro e o drama, proporá como procedimentos para lidar com a fábula que: a) os acontecimentos isolados devem ser interligados de tal forma que as funções sejam evidentes; b) os acontecimentos devem sofrer intervenção de nossos juízos críticos (BRECHT, 1978, p. 128); c) se deve buscar contrapor as diversas partes da fábula, dando-lhes uma estrutura própria, objetivando manifestar o efeito de uma pequena peça dentro da peça (BRECHT, 1978, p.

129); d) se deve proceder a interpretação da fábula pela técnica de distanciamento, tendo em mente que

o ato de distanciar significa também conferir celebridade a um acontecimento. É possível, desta forma, apresentar certos acontecimentos simples como se fossem célebres, como se fossem universais e conhecidos há muito, e como se nos esforçássemos por não infringir, em ponto algum, a tradição. (BRECHT, 1978, p. 129)

Esse tornar célebre um acontecimento simples que expressa Brecht, colabora para definir a fábula brechtiana como um elemento dramatúrgico e criativo de operacionalização dialética, de reflexão dos fatos, das ações pelo viés histórico, de historização da ação, de conceder às ações dramáticas um caráter histórico, fazer parte da história comum dos homens. Em uma perspectiva singular Brecht não rompe abruptamente com a base paradigmática da fábula aristotélico-hegeliana: a “composição dos atos” visando a compreensão inteligível da realidade. Mesmo que o teatro épico de Brecht participe da escrita fragmentária

na medida que introduz no que era o “rio da fábula” as rupturas, saltos, elipses, variações brutais de ângulos de visão. Trata-se mais de pedaços que de fragmentos, e a composição de conjunto não é evidentemente abandonada ao acaso: ela obedece a efeitos primordiais de montagem que constituem o ponto de vista. (LESCONT & RYNGAERT, 2012, p. 91)

Se a fábula para Aristóteles é aquela capaz de, dentro de sua própria organicidade e, por meio da forma dramática, permitir com que o espectador/ leitor acompanhe e se identifique conjuntamente com a personagem dos lances de peripécia e reconhecimento a fim de ativar um efeito (de catarse na tragédia e variáveis sentimentos no drama burguês), Brecht defende, com o método do distanciamento e o procedimento de montagem, evidenciar que a verdade está fora do teatro. A legitimação acontece com a transposição desta verdade para a cena de forma o mais cartesiana possível, garantindo que

longe de qualquer tipo de identificação ou de conaturalidade, toda arte de Brecht resid[e] na técnica que cons[egue]iga manter separados todos os elementos: sentimento, razão, ator, personagem, espectador. O menor vestígio de identificação violentaria a essência do método. (BORNHEIM, 1992, p. 289)

De acordo com esse princípio, a fábula brechtiana a todo tempo seria composta de elementos de ruptura à identificação com a personagem, mas cuja organicidade, no caráter de completude, estaria na sua função épica: fazer com que o agenciamento das ações e subsequente quebra, para posterior reagenciamento levem o espectador/ leitor à reflexão dialética da realidade (social) externa ao drama. Assim, de forma diferente, mas mediada pelo pensamento, tanto para Brecht, quanto para Aristóteles e toda uma tradição, a fábula seria o elemento dramático ordenador e unificador na busca pelo conhecimento, pela verdade do ser no mundo.

Porém, como Brecht interpreta o fenômeno teatral em sua totalidade, mesmo que a fábula assuma um procedimento de montagem, que visa evidenciar de forma autônoma os elementos envolvidos no fazer teatral, ainda sim, é possível a *posteriori* perceber a sua unidade. É possível captar relações sutis que garantem o diálogo das cenas entre si, mesmo que a organicidade esteja em constante processo de problematização, contenção e alargamento, em inúmeros procedimentos internos à fábula, de construção da personagem, como a tipificação e o efeito centrador, por exemplo, acabam conduzindo para construção de uma dramaturgia chamada por Brecht como *não aristotélica*, que alcança sua unidade pelo processo dialético que os diferentes recursos de distanciamento e reflexão mantêm entre si, e o caráter integrador que o grande objetivo do fazer teatro possui: a atualização no palco de todas as energias de construção da mimese da ação e da vida de forma singular.

Segundo Bornheim (1992, p. 365), o procedimento de tipificação das personagens é uma forma que Brecht encontra para não cair totalmente no princípio da cópia e nem contaminar o pensamento crítico com a idealidade da mimese. A tipificação acentua a função social que a personagem exerce em sua generalidade (o advogado, o juiz, o soldado). Porém, essa tipificação é rica em vivacidade.

Outro procedimento seria o deslocamento de sua produção para o tom arcaico (BORNHEIM, 1992, p. 366), que “conduz a ação para o passado, o relata”, desaguando no ritual, em uma gestualidade lenta e larga, litúrgica. Além desses, outro recurso brechtiano que desloca a cena da mera cópia do social sem cair em um ideal mimético é o efeito centrador “que busca intensificar o personagem, sublinhar sua vivência humana pelo realce de certos traços decisivos; ou ainda investir tudo num certo problema”

(BORNHEIM, 1992, p. 365). Como exemplos, temos a figura da mãe como em *A mãe, Os fuzis da Sra. Carrar e Mãe Coragem e seus filhos*.

Pode-se destacar também o cientismo, a preocupação em transpor de forma acessível a qualquer público os processos dialéticos que as suas personagens sofrem durante o desenrolar da ação dramática, bem exemplificado nas peças didáticas e nas parábolas, como em *A alma boa de Setsuan* que desloca a estória para o Oriente (espaço) e para o passado (dimensão do tempo) para revelar de forma episódica, cena após cena, como é difícil, sendo impossível, ser bom em tempos de guerra.

Com esses procedimentos, aliados a uma ideia de fábula como montagem, Brecht tenta proteger a ação dramática, se assim podemos dizer, e por extensão sua dramaturgia e todo seu fazer teatral do estatuto da empatia burguesa de viés aristotélico. A crítica que Brecht faz sobre a forma dramática é uma leitura de dramaturgia aristotélica vinculada à “concentração dos efeitos da ação ao nível das emoções – e é exatamente isso o que deve ser rejeitado por uma dramaturgia não-aristotélica” (BORNHEIM, 1992, p. 215). A valorização do sentimentalismo acarretaria, invariavelmente, segundo Brecht, a marginalização do espírito crítico, que se filiaria a uma tradição crítica da cultura alemã já em Lessing. Rejeita-se a empatia em relação à personagem, pois para o dramaturgo alemão não é exclusivo ao estado patético de empatia o desencadeamento das emoções; esse processo do intelecto visando o sensível é possível também por meio do espírito crítico, e caberia à dramaturgia não-aristotélica evidenciar isso.

Trata-se, portanto, muito mais, de uma espécie de deslocamento das emoções, o lugar delas é que deve ser discutido. Brecht observa que mesmo “a forma mais racional” de fazer teatro, a peça didática, desencadeia “os efeitos mais emocionais” (III, 25) (BORNHEIM, 1992, p. 216).

Contudo, mesmo que anti-aristotélico no que se refere à negação de um percurso-fábula pela empatia como caminho para o conhecimento (arrematado por um efeito estético), Brecht mantém um diálogo com o que fora postulado pela *Poética* e evidenciado na peça modelo para Aristóteles, *Édipo Rei*.

Assim como em *Édipo*, o que se evidencia não é a subjetividade da personagem que dá nome a peça, mas suas ações, e por meio dessas ações os seus caracteres se tornam evidentes, como dirá o filósofo, “pelo que ele diz e pelo que faz” em desmedida é

que se manifestará sua culpa; em uma peça exemplar do pensamento épico-brechtiano, como *Mãe Coragem e seus filhos*,

não se trata de levar o espectador a um conhecimento da Mãe Coragem em si, mas de Mãe coragem no mundo: não é o caráter de Mãe Coragem que importa (a despeito de muitos traços cativantes), é sua situação. Cega sobre a natureza total e indefinidamente destrutiva da guerra e sobre seu fim mercantil, Mãe Coragem não é culpada em seu ser, mas em seu fazer: sua culpabilidade nada tem de sagrada. Seu ser é simpático, radiante até, não lhe falta nem a inteligência, nem a coragem, nem a ironia, nem o encanto, nem mesmo um poder certo de crítica em relação à Ordem que a explora: é seu fazer que é incorreto, porque é cego. A peça não pede mais do que um conhecimento, mas esse conhecimento, para Brecht, é uma consciência, ela é tudo.” (BARTHES, 2007, p. 291-292)

Se Aristóteles descreve o drama, no caso a tragédia, como a mimese da ação, que sintetiza, em sua estrutura [a fábula], um ensinamento, - ou seja, a imutabilidade das coisas e a necessidade de reorganização do cosmos de forma cíclica, em que equilíbrio da polis é mediado pelo embate do humano e do divino, que reflete as forças internas que ordenam a cultura grega; - Brecht é anti-aristotélico quando questiona a forma como o drama se constituiu historicamente ao longo do tempo, em um esquema que visa criar no espectador uma “empatia” pela personagem e sua individualidade psicológica e um estado de ilusão da realidade e entorpecimento das faculdades mentais pela apreensão de uma cópia da “Natureza” eterna e imutável da condição humana.

Talvez se possa dizer que, pelo viés sociológico, uma organização dos atos baseada em uma ordem, extensão e completude, por meio de peripécias e reconhecimentos dos golpes do destino, que levariam o espectador a se por em estado de aproximação, ou seja, de piedade em relação ao herói trágico, e ao mesmo tempo de repulsa, enfim, de terror frente aquilo que vê diante de seus olhos possa lhe acometer, responde às necessidades de equilíbrio cósmico e de compreensão do estar no mundo do homem grego. Contudo, tal operação não promove uma reflexão e compreensão dos refinados mecanismos de dominação e relação entre os homens que uma sociedade capitalista e em guerra, de proporções mundiais, possa conter, e muito menos uma visão idealizada da realidade, fechada em si mesma, que o drama burguês possa oferecer.

Desse modo, para dar conta da complexidade do mundo moderno (primeira metade do século XX) e quebrar a empatia, recurso burguês de “entorpecimento” da reflexão dialética da realidade, Brecht fará uso da teoria do distanciamento que

é, em si mesma, dialética. O tornar estranho, o anular da familiaridade da nossa situação habitual, a ponto de ela ficar estranha a nós mesmo, torna nível mais elevado esta nossa situação mais conhecida e mais familiar. O distanciamento passa então a ser negação da negação; leva através do choque do não-conhecer ao choque do conhecer. Trata-se de um acúmulo de incompreensibilidade até que surja a compreensão. Tornar estranho é, portanto, ao mesmo tempo tornar conhecido. A função do distanciamento é a de se anular a si mesma. (ROSENFELD, 2004, p. 152)

O efeito do distanciamento é, pois, uma ferramenta fundamental para levar o espectador do plano da contemplação ao plano da ação. (GARCÍA, 1988, p. 98) Brecht quer cortar o circuito entre “peripécia-reconhecimento” e “catarse⁵² por meio de temor e piedade” a fim de estabelecer um novo circuito no pensamento, ou seja, permitir ao espectador (e não só o espectador, mas também o ator e todos os envolvidos do fenômeno teatral) saltar da “empatia” pela personagem para um processo de reflexão dialético evidenciado por um procedimento de montagem e distanciamento.

[...] a substância brechtiana é verdadeiramente dialética; ela não consente em existir senão nomeada, não pela palavra humana, mas pelo ato humano; ela significa que o homem faz o mundo e que o mundo lhe resiste, e **é porque essa história deve ser absolutamente clara aos olhos do espectador que o dramaturgo não pode falsear sua feitura**; isso não é o mundo dos pernis de papelão e das canecas de papel-alumínio: a invenção do dramaturgo se junta ao sofrimento das suas personagens. (BARTHES, 2007, p. 275, grifo meu)

Em *Mãe Coragem e seus filhos*, peça exemplar da fase madura do autor, resumidamente, vemos o dilema de Anna Fierling, a Mãe Coragem, em criar seus três filhos (Eilif, Queijinho e Katrinn) a partir do que a guerra lhes oferece, ou seja, desenvolver o comércio de secos e molhados em uma carroça que vaga no entorno do conflito da guerra dos trinta anos. As várias cenas demonstram a contradição que é viver de um conflito bélico, permitindo refletir se é possível sair ileso a tudo isso.

Dramaturgicamente, o fluxo das ações é interrompido por músicas, que surgem em cenas exclusivas (cena 7) para a manifestação de um ato musical que comenta a cena anterior e a acopla a seguinte. As cenas são encabeçadas por títulos, como notícias de

⁵²A *catarse de Aristóteles é uma clarificação racional e intelectual e comporta uma espécie de sublimação trágica*, por intermédio de uma razão discursiva e objetiva. Ela deve contemplar a passagem do informal para o formal e consiste na purificação dos excessos no sentimento de piedade e terror, pela razão, reconduzindo-os em direção à virtude. (BOLOGNESI, 2002, p. 74, grifo meu)

jornal, que distanciam e comentam os fatos, antecipando ao público / leitor as vicissitudes a serem enfrentadas pelas personagens. Enquanto o cabeçalho da primeira cena informa:

PRIMAVERA DE 1624. EM DALARNE, O GENERAL OXENSTJERNA RECRUTA TROPAS PARA A CAMPANHA DA POLÔNIA. A VIVANDEIRA ANNA FIERLING, CONHECIDA PELO APELIDO DE MÃE CORAGEM, FICA SEM UM DE SEUS FILHOS. (BRECHT, 1988, p. 175)

de modo objetivo e antecipado o que virá adiante, o público verá na forma dramática a apresentação das personagens, já no tempo da ação, no exato momento que as coisas acontecem. O que aconteceu entre lapsos temporais (de anos) não é explicado. Não há qualquer preparação, a todo o tempo somos convidados à reflexão em cenas atomizadas, autônomas em si mesmas, mas que possuem no todo um elo integrador.

Mãe Coragem paulatinamente vai perdendo seus filhos para guerra: na cena 8, a personagem principal irá à cidade para vender seu estoque de mercadorias com medo de sofrer prejuízos com o fim da guerra, e um de seus filhos passará diante de sua carroça para ser executado por uma tropa inimiga, e não a encontrará para uma despedida. Mãe Coragem permanecerá ignorante a esse fato, e nos momentos finais da peça (cena 12), após sua filha (Katrinn) ser alvejada por soldados (cena 10), inquirida por uma camponesa diante da filha morta, terá a ilusória esperança de ainda poder encontrar o filho morto⁵³ (Eilif) e partirá sozinha com sua carroça pela Europa do século XVII em guerra. Mãe Coragem, por sua conduta contraditória como ser no mundo, se configura como uma personagem singular, com a qual nos identificamos pela curiosidade e compadecimento em relação ao seu destino. Isto mostra que

Brecht criou esplêndidos personagens, apesar do seu antipsicologismo e da sua tendência de elaborar caracteres simplificados, não muito diferenciados. Mais importantes são para Brecht as vicissitudes sociais em que se vêem envolvidos. Daí **a importância que atribui à fábula e ao seu desdobramento num plano largo, épico, capaz de explicar seu comportamento, suas ações e reações individuais, em função das condições sociais.** Essencial é que o público tenha clara noção de que os mesmos personagens poderiam ter agido de outra forma. Pois o homem,

⁵³Camponês – Se a senhora não tivesse ido à cidade tratar de negócios, talvez nada disso tivesse acontecido./ Mãe Coragem – Agora ela está dormindo. / Camponesa – Dormindo, nada: pois não vê que ela está morta?/ Camponês – Agora é hora de a senhora ir andando. Os lobo estão aí mesmo, e os assaltantes, que ainda são piores!/ Mãe Coragem - Eu sei./ Mãe Coragem vai até a carroça, apanha um pano de saco e cobre a morta/ Camponesa – E a senhora não tem mais ninguém? Vai para onde?/ Mãe Coragem – Eu ainda tenho mais um filho: Eilif. (BRECHT, 1988, p. 265)

embora condicionado pela situação, é capaz também de transformá-la. Não é só vítima da história; é também propulsor dela. Essa visão mais ampla nem sempre é dos personagens, mas é facilitada ao público pela estrutura épica que lhe abre horizontes mais vastos que os dos personagens envolvidos na ação dramática. É, pois, o público que muitas vezes é solicitado a resolver os problemas propostos pela peça que se mantém aberta. (ROSENFELD, 2004, p. 172, grifo meu)

Quanto à fábula, a composição das ações em cenas autônomas somadas umas as outras intensifica a tragicidade da condição humana frente à ignorância dos fatos, elaborados em sua perspectiva histórica. O homem, nesse pequeno instante do drama, marca sua existência a partir das escolhas que toma: dirá o camponês à Mãe Coragem, sobre a morte da filha, e de forma subentendida, ao espectador, sobre a ignorância da personagem principal frente à complexidade da guerra: “Se a senhora não tivesse ido à cidade tratar de negócios, talvez nada disso tivesse acontecido” (BRECHT, 1988, p. 265).

Relembrando o que pontua Aristóteles acerca da tragédia, quando diz que esta “é imitação de uma ação completa, constituída de certa grandeza e dotada de começo, meio e fim”, se pensarmos que mesmo que *Mãe Coragem e seus filhos* seja uma peça composta por cenas atomizadas, que se sustentam por si mesmas, para adquirir a finalidade dialética de reflexão sobre a realidade e como diz Aristóteles, a finalidade é o que mais importa, não seria possível a cena do desencontro fatídico entre mãe e filho condenado à morte ser deslocada para o final. Se isso acontecesse, se perderia todo o sentido e a empatia e o estado de desilusão que afeta o espectador/ leitor ficaria diluído e não teria o mesmo impacto, quando mais adiante o leitor/ espectador descobre que Mãe Coragem irá à busca de um filho, que julga vivo, em vão. O arremate da peça está nessa construção que evidencia a contradição na qual o homem histórico está inserido: o todo não é mais linear e progressivo, se evidencia ao final na soma de todos os elementos que compõem o percurso das personagens.

A fábula, nesses termos, ainda é orgânica, mesmo que a *posteriori*, ou seja, sua unidade se evidencia apenas ao final da peça e a partir de elementos integradores como a tipificação da personagem, o efeito centrador, o acontecimento-gesto e os elementos de teatralidade, como a presença de uma carroça que carrega as mercadorias de Mãe Coragem e que sintetiza e unifica os diferentes tempos-espacos que compõem o drama. Já a história (o enredo) que é problematizada, se manifesta por saltos temporais e problematizações de espaço a fim de abarcar a complexidade geográfica e temporal que

marca a guerra dos trinta anos e dilui o homem histórico em uma realidade complexa de mensurar e interpretar, mas que a fábula, como elemento agregador e mediador, permite a reflexão dialética.

Se o drama absoluto de tipo aristotélico, no teatro épico, sofre rupturas, a fábula ainda oferece uma visão racional do mundo. Tanto a fábula para Aristóteles, quanto para Brecht é portadora de uma noção de *compreensibilidade*, em que para este, aquela se apresenta como uma ferramenta de composição de ações singulares para dramaturgo e de interpretação pelo espectador do objeto a ser percebido (a realidade), que se origina de uma tomada de distância (estranhamento) como condição essencial para a possibilidade de conhecimento, a partir de uma compreensão marxista de um mundo governado por leis racionais passíveis de serem compreendidas pela inteligência humana por meio de procedimentos dialéticos.

[L] a forma épica del teatro todavía concibe su *fabula* sobre la Idea aristotélica de *taxis*⁵⁴; de aquí que la *fabula* es todavía un conjunto orgánico y coherente, aunque no se presente orgánicamente y coherentemente al espectador. Pero es la trama, no la *fabula*, la que pierde em organicidad; no importa si el microcosmos se ha roto em pedazos: lo que importa es que se pueda reconstruir – aunque en retrospectiva – como unidad. Y, por supuesto, para Brecht ésta no solo es una posibilidad, sino que es una necesidad real y el objetivo hacia el cual su teatro tiende. Por lo tanto, incluso si la trama está fragmentada y la historia avanza a saltos por elipsis temporales, para Brecht la *fabula* siempre es una unidad cronológica de acontecimientos enlazados racional entre si (PAVIS, 1998). Los saltos temporales solo están acelerando la aparición de los efectos dados por las causas, pero no los alteran; a sí la *fabula* mantiene su naturaleza lógica. El “antiaristolismo” brechtiano consiste basicamente en que la *fabula*, para mantener su organicidade, ahora recurre a un elemento externo. (CARNEVALI, 2015, p. 101, itálico do autor)⁵⁵

⁵⁴ Interpretamos o termo pela ideia de dispositivo: ato operativo de pensar a ordem das partes do discurso, ou ainda, como o discurso está/ é ordenado. *Taxis* é um dos princípios da retórica aristotélica, organizado em três fases: a) a **invenção** (achar o que dizer); b) a **disposição** (por em ordem); c) a **elocução** (ornamento) e; d) a **ação** (gestos, dicção). Deste modo, a segunda parte da retórica aristotélica seria o dispositivo (*taxis*) que versa sobre o campo do discurso, da construção do discurso.

⁵⁵ [a forma épica do teatro ainda concebe sua *fábula* sobre a ideia aristotélica de *taxis*; daí a *fábula* é ainda um todo orgânico e coerente, embora não se apresente de forma orgânica e consistente ao espectador. Porém é o enredo, não a *fábula*, que perde em organicidade; não importa se o microcosmo é quebrado em pedaços: o que importa é que ele pode ser reconstruído - embora, em retrospectiva - como uma unidade. E, claro, para Brecht esta não é apenas uma possibilidade, mas a verdadeira necessidade e meta para a qual seu teatro se direciona. Portanto, mesmo que a trama seja fragmentada e a história avance aos saltos por elipses temporais, para Brecht a *fábula* é sempre uma unidade cronológica de acontecimentos racionalmente ligados entre si (PAVIS, 1998). Os saltos temporais apenas aceleram a aparição dos efeitos dados pelas causas, porém não os alteram; assim, a *fábula* mantém a sua natureza

Em certo sentido, o teatro de Brecht, não questiona tanto as leis lógicas que regem o funcionamento da fábula, nem o caráter dispositivo que sua estruturação assume. O que se coloca em questão é até que ponto a fábula segue como um organismo autônomo e auto-suficiente para construção de seu sentido. É aqui, a partir de Brecht, que o texto dramático começa a reivindicar uma aproximação diferente com a cena e uma modalidade diferente de manifestação e uso.

Talvez todo procedimento de interpretação da realidade, a partir de uma ótica dialética, tenham levado Brecht invariavelmente a adotar e expandir de forma criativa o efeito de distanciamento, ou seja, o efeito-V, que “decorre da elevação de uma necessidade do enredo a uma questão metafísica” (JAMESON, 2013, p. 185), permitindo ao grande nome da arte teatral alemã e mundial do século XX se configurar como parte de uma tradição do cânone literário ocidental que vê a fábula como elemento ordenador do drama e, ao mesmo tempo, se colocar nas mais originais tendências da poesia moderna, abrindo caminho para um procedimento de crise do drama em relação à forma historicamente constituída de agenciamento das ações e mimese da vida.

Recolocar Brecht entre as tendências da poesia moderna é, então, apreender a originalidade estratégica de seu trabalho, pois o moderno em geral captou as linguagens da modernidade à medida que elas emergiam do industrial e se multiplicavam e ampliavam por meios não menos industriais sob a forma de degradação inautênticas de alguma forma anterior e mais pura de discurso. “*Donner un sens plus pur aux mots de la tribu*”⁵⁶. Os vários estilos modernistas também foram, à sua maneira, efeitos de estranhamento, que procuraram descartar a familiaridade do inautêntico e reinventar uma espécie de frescor da linguagem que ao menos pudesse conotar a inautenticidade, que servisse como um equivalente, um sinal ou um indicador simbólico, em favor de uma verdadeira autenticidade que só pode ser pensada na própria vida social. Esse trabalho sobre a linguagem acontece sempre e onde quer que se realize a dimensão simbólica de toda poesia moderna, por mais aparentemente hermética e apolítica que esta seja. (JAMESON, 2013, p. 185)

lógica. O "antiaristotelismo" brechtiano consiste basicamente em que a *fábula*, para manter a sua organicidade, agora recorre a um elemento externo.]

⁵⁶Na tradução de Augusto de Campos: “Um sentido mais pura às palavras da tribo”. Ver Stéphane Mallarmé, “Le tombeau d’Edgar Poe”/ “A tumba de Edgar Poe”, in *Mallarmé*, 3ª ed., trad. Augusto de Campos. São Paulo: Perspectiva, 2006, PP. 66-67. [N. T.]

Assim, terminasse um percurso histórico-crítico, no qual o drama foi erigido dando primazia, em um primeiro momento, ao *mito*, à *fábula*, à composição dos atos, por Aristóteles, pois para o filósofo grego é por meio da fábula que se constrói a mimese da ação (*physis*) e “sem acção não poderia haver tragédia” (ARISTÓTELES, 2010, p. 111). Contudo, com a releitura da *Poética* pelo Classicismo francês, de viés normativo e com leitura de olhar platônico enviesado, o *caráter* e o *pensamento*, além da regra das três unidades, passam a ter mais importância, contaminando toda produção posterior que via no conflito (Hegel) entre as/ das personagens a melhor forma de mimetizar o real referencial, ou, como no Realismo/ Naturalismo, explicar as implicações da biologia e do meio social sobre o homem moderno.

Até mesmo, Brecht com sua proposta de leitura dialética das ações por meio do efeito de distanciamento e procedimento de montagem da fábula, pautou sua dramaturgia na composição dos atos como alma do drama. A partir daqui partiremos à busca de delimitar outro processo, a identificação de estágios de crise do gênero dramático (SZONDI, 2011) e da emancipação da cena em relação ao texto, na qual a quinta parte da tragédia, o *espetáculo*, possuirá maior ênfase, cuja relevância e renovações, em um momento mais intenso do debate - o teatro pós-dramático- chegará ao extremo de aventar o fim do drama. E conjuntamente a esse estado de coisas, em um processo de reprise, como coloca Sarrazac (2012), o presente trabalho se posicionará em um momento muito especial, se não de revalorização, então de reflexão da importância e da validade da fábula no contemporâneo, mesmo que esburacada, ainda como mecanismo operatório, para a construção da forma dramática.

V ATO: O DISPOSITIVO EM DEVIR

Chega-se por fim à fábula na dramaturgia contemporânea, com maior ênfase no Brasil do final do século XX e início do século XXI. Porém, foi necessário o percurso teórico anterior para compreender como a fábula, na contemporaneidade, sofre um enfraquecimento, ao se pensar o termo como um dispositivo de construção de uma narrativa, ou seja, de composição de uma ação que traça, por meio da elaboração de um dado conflito entre personagens, também minimamente construídas, em seu caráter físico e subjetivo, a partir do diálogo, em que o espectador/ leitor identifica o reconhecimento de um conhecimento sobre a realidade. Tal elemento visava até então construir uma peça de teatro que tende a preservar em sua evolução narrativa certa ordem nos fatos, de caráter lógico-racional, de determinada extensão, que busca uma totalidade ao final, pela manifestação de um efeito estético, ativado justamente pelo agenciamento dessas ações rumo ao reconhecimento e/ ou impressão/ contradição de uma dada realidade.

Percebe-se que, a partir da observação e sistematização do processo de composição e organização da tragédia por Aristóteles na *Poética*, ao longo do processo histórico de construção do drama, enquanto forma dominante do gênero dramático, a fábula se apresentou, de modo geral, como o principal elemento organizador do pensamento para produção do sensível e do belo.

Os grandes projetos filosóficos do teatro, sobretudo da tragédia, sempre, desde o início, viram a profunda relação entre tragédia e pensamento. Sempre foi dito que a ideia não deveria aparecer enquanto ideia, mas enquanto o belo da sensibilidade, o que é um conceito hegeliano. É o belo da teoria clássica de Aristóteles, passando por Hegel até o presente. **O belo sempre foi definido como o artístico que deveria conter um pensamento.** Mas esse pensamento não deveria ser visto imediatamente, no momento em que a teoria se apresentava de forma demasiadamente clara, isso era visto de forma crítica diante da arte, o belo era apenas uma aparência da ideia no contexto sensível. Justamente nisso havia um problema, uma certa inconsistência da estética clássica, pois ela deixava de lado aquilo que sabia: que na realidade cênica o pensamento muda radicalmente seu caráter. Um pensamento que enuncio na cena se transforma imediatamente em algo diferente do pensamento propriamente dito. (LEHMANN, 2010, p. 19)

Pautado na construção de um percurso de entendimento ou problematização do mundo, por meio de uma conexão de ações, praticadas por personagens dotados de

unidade física e psicológica, ações estas, que postas ou justapostas em relação (no caso do processo de montagem brechtiano), o drama, em sua leitura clássica, conduz o raciocínio a aceitar como necessários e possíveis certos conflitos e interações entre personagens no tempo presente, só possível até então a partir do elemento diálogo, a fim de atingir um efeito estético que fechasse em um estado de totalidade a conclusão de uma única e grande ação.

Tanto a fábula quanto o texto, até então, tinham maior privilégio em detrimento à cena. Com o surgimento da pessoa do diretor, e toda a evolução da arte do ator, do final do século XIX e início do XX, que sofreram forte influência do naturalismo, vê-se uma marcha do fenômeno teatral para a valorização da cena. O poder e o espaço do dramaturgo diminuem e a autoridade do texto e do pensamento sobre a cena é posta em xeque.

Nos anos 60 e 70 do século XX, passado o tempo das vanguardas, o trabalho de criação coletiva, ou seja, dos grupos de teatro, passa a assumir um papel importante no contexto teatral. Tal trabalho de criação coletiva sofreria forte influência de Antonin Artaud e o seu “Teatro da Crueldade” que expunha o grito, a respiração e o corpo do homem como lugar primordial do ato teatral, denunciando certo teatro digestivo e rejeitando a supremacia da palavra, além de se alimentar das revoluções estéticas e de encenação propostas por Brecht, Grotowski e Piscator e da biomecânica do movimento de Meyerhold, como também a invasão paulatina de outros modelos das artes cênicas como os *happenings* e *performance*, funcionando como um catalisador de diferentes artistas (atores, figurinistas, diretores de teatro, cenógrafos, dançarinos, etc.) que com seu conhecimento e técnica buscavam disputar espaço e ser mola propulsora para orientar a produção e a construção do material cênico.

No Brasil, os grupos aumentaram em número, contrapondo-se aos chamados “elencos” – artistas reunidos para uma determinada montagem e que, ao final da temporada, dispersavam-se, indo à busca do próximo trabalho. Redescobriu-se o aspecto ritual e coletivo do teatro, com franca inspiração em Antonin Artaud, Jerzy Grotowski e no grupo Living Theatre, e o aspecto lúdico despertado pelos jogos e improvisações. No aspecto político, uma produção eminentemente grupal representava uma espécie de ‘democratização’ da arte: ela era criada por e para as massas, estimulando a produção cooperativa dos artistas envolvidos, que puderam libertar-se da figura do produtor e, conseqüentemente, da necessidade de se fazer um teatro dito comercial. (NICOLETE, 2002, p. 319)

Essa profusão criativa fomentou a construção de novos textos cujo processo não era mais controlado por um dramaturgo nem pelo encenador individualmente, mas pelo grupo, em que o texto (quando existe) é fixado depois de um período de ensaios baseados em improvisações, em que cada participante propõe encaminhamentos, soluções, modificações – a partir de um tema. O ator, em geral, assume o elemento central do processo e, a partir de suas improvisações, podem surgir, além de textos, ideias de figurino, iluminação, cenário, etc.

A partir dos anos 1990, conforme os grupos vão se estabelecendo e novos vão surgindo, a criação coletiva ganha maior profissionalismo e sistematização. Grupos como o Teatro da Vertigem, Companhia do Latão, Grupo Galpão, Companhia dos Atores, por exemplo, na busca de refletir sobre a realidade nacional, construirão seus espetáculos como fruto da colaboração entre atores, dramaturgo e encenador, agregando, também outros profissionais da cena.

Se, anteriormente, os grupos não dispunham de alguém designado especificamente para a elaboração do texto e os que, eventualmente, assumiam esse papel, tinham uma função mais organizadora que autoral, as novas companhias passam a elaborar um processo criativo colaborativo alicerçado em uma profunda pesquisa do tema a ser tratado, em que a figura do dramaturgo ou dramaturgista⁵⁷ é importante, pois é esse elemento que passa a ser responsável, desde o início, pela assinatura do texto, em pé de igualdade com os responsáveis pela direção, interpretação e outros setores da produção.

⁵⁷ O termo, segundo Saadi (2013) e corroborando com Lehmann (2013, p. 237), tem sua origem do alemão *dramaturg*, e significa o intelectual do teatro que funciona como um interlocutor do diretor, entre outras tarefas. Está associado à ideia de aprendizagem e criação e a uma noção de dramaturgia desvinculada exclusivamente ao princípio do texto dramático como origem exclusiva do espetáculo, em favor de que outros elementos e materiais entrem em tensão com a palavra para que, juntos, em pé de igualdade e em configurações inéditas, se componha o sentido cênico. Para Saadi (2013), Lessing seria o primeiro *Dramaturg* e as tarefas do dramaturgista seriam múltiplas, como “colaborar no delineamento do projeto artístico do grupo e na sua difusão; participar da escolha do repertório; ler e comentar peças que sejam enviadas para apreciação; traduzir, criar ou adaptar textos ou materiais que sirvam de base para o espetáculo; trabalhar, juntamente com o encenador, na criação do conceito dos espetáculos, oferecer o material de pesquisa necessário à montagem; acompanhar os ensaios para comentar o desdobramento cênico da proposta durante sua concretização; elaborar o programa do espetáculo e demais publicações do grupo; organizar debates com o público; realizar o registro das atividades da trupe.” (SAADI, 2013, p. 5)

O processo colaborativo provém em linhagem direta da chamada criação coletiva, proposta de construção do espetáculo teatral que ganhou destaque na década de 70, do século 20, e que se caracterizava por uma participação ampla de todos os integrantes do grupo na criação do espetáculo. Todos traziam propostas cênicas, escreviam, improvisavam figurinos, discutiam ideais de luz e cenário, enfim, todos pensavam coletivamente a construção do espetáculo dentro de um regime de liberdade irrestrita e mútua interferência. Era um processo de criação totalmente experimental, muitas vezes sem controle, cujos resultados, quando havia, iam do canhestro ao razoável, com algumas boas, vigorosas e estimulantes exceções de praxe. Esses bons resultados estimulavam a continuação da busca de um novo processo de trabalho criativo, principalmente porque resultados canhestros apareciam também no processo tradicional – o teatrão, como era chamado – e que se caracterizava por forte obediência ao texto teatral e por uma divisão de trabalho comandada pelo diretor. (ABREU, 2004, p. 2)

Todo processo de produção, inclusive a escrita, parte da sala de ensaio, tem o foco na cena e é a partir do que ali é produzido, sempre com a intervenção de todos os envolvidos, inclusive do dramaturgo/ dramaturgista, que se constrói um texto cheio de interferências, contaminações e vozes dos outros componentes da equipe que, por sua vez, também tiveram seu trabalho igualmente contaminado.

Porém, não há um esmaecimento da figura do dramaturgo,

ao contrário, o seu trabalho torna-se mais desafiador porque o material criativo é muito maior do que o levantado “em gabinete”. Desafios técnicos, estéticos e éticos. Muitas vezes ele está conduzindo a dramaturgia por um caminho que terá de ser descartado em função de elementos novos que forem inseridos. Assim, o dramaturgo tem de colocar a sua criação num outro patamar, acima de vontades pessoais tão características da antiga soberania do texto/ autor, e modificar o que havia feito em nome de outra geometria – ou fazer prevalecer a sua opinião ao restante da equipe caso esteja convicto. (NICOLETE, 2002, p. 321)

A fábula, no processo coletivo, oriundo da criação criativa, sofre interferências e influências de todos os lados. A sua unidade se formalizará na metodologia aplicada, aliada aos valores e procedimentos assumidos pelo grupo, que se manifestarão ao final, com a cena. No corpo da fábula, são agenciados elementos da ficção e da realidade dos atores e outros envolvidos no fenômeno teatral, como também do momento político e social em que o grupo se insere. Mas é com o auxílio do dramaturgo e/ ou dramaturgista, com sensibilidade o bastante para entender e promover a unidade e organicidade dos anseios daquela coletividade artística, que se vê tecida uma escritura que garanta espaço

para lacunas e o risco controlado, mas que tornem viáveis e aplicáveis as múltiplas influências e vozes que se justapõem.

Exemplo marcante de uma escrita dramaturgica brasileira alinhada às mais desafiadoras propostas teatrais são as produções do Grupo da Vertigem, comandado por Antonio Araújo e sediado em São Paulo, que tem como destaques *O livro de Jó*, *Apocalipse 1, 11* e *BR-3*. São trabalhos que aliam o uso de espaços não convencionais e a participação de corpos desviantes, trabalhando com presidiários e em manicômios e hospitais, como estratégias de irrupção do real. Além disso, o Grupo Vertigem busca identificar em áreas de fronteira e desterritorialidade o denominador comum para construir suas narrativas que alcancem uma imagem de “brasilidade”, criando um ambiente efervescente dentre os anos 1990/ 2000, impactando a reflexão do espectador em relação às contrariedades vigentes.

Apoiando-se na experiência da escrita dramaturgica de Luiz Abreu, o Grupo Vertigem atingiu uma reflexão profunda sobre a construção de um teatro de muitas vozes, em que a fábula é constantemente interrompida ou contaminada por diferentes discursos ou estratégias de comunicação cênica (projeções, cartazes, etc), e a personagem perde em individualidade e ganha em possibilidade, alcançando a instância de figura, visto que suas unidades psicológicas e físicas são constantemente invadidas e instabilizadas pelos elementos cênicos. Um exemplo é a escrita de Fernando Bonassi, de performance narrativa marcada por um realismo cru, em que em *Apocalipse 1, 11*, o dramaturgo

projetava soluções também cênicas – espaciais, gestuais, cinéticas – como se compartilhasse com o diretor o papel de escritor de ações, imagens e movimentos. É interessante notar que essas projeções invadiam as falas das personagens, compondo uma cena imaginária quase independente, como se o dramaturgo usasse a prática coletiva, os improvisos do elenco e as descobertas da pesquisa de campo para a composição de um roteiro de falas, espaços e gestos, em que a personificação de ideias ganhava o contraponto de um naturalismo feroz, e alegorias como Talidomida do Brasil, a prostituta Babilônia e o Anjo Poderoso conviviam com as cenas desconcertantes de um negro espezinhado pelo preconceito racial. (FERNANDES, 2010, p. 66)

Como o que prevalece na dramaturgia contemporânea é sua diversidade, outro trabalho de nota é o da Companhia do Latão, comandada por Sérgio de Carvalho e Márcio Marciano, que além da direção geral cuidam da dramaturgia, objetivando, em suas pesquisas, reatualizar o princípio brechtiano de narrar o mundo como algo transformável, oferecendo material para o exercício do pensamento crítico, estimulando o espectador (leitor) à atitude dialética, tentando tirar do estado de dormência o espectador/consumidor, acostumado ao mundo da mercadoria e suas convenções constituídas.

Mas o interessante é como a companhia opera com a atualização do efeito de distanciamento e as proposições de Brecht, agora, no final do século XX e início do XXI, em terras brasileiras, para tratar das questões políticas nacionais. Extraindo algumas considerações a partir da peça *O nome do sujeito*, que compõe uma das sete peças no livro *Companhia do Latão 7 peças*, o drama se apropria dos princípios de montagem de Brecht, em que as cenas assumem por si uma função, sem necessariamente estarem condicionadas a anterior, ou servirem de mola propulsora a posterior, iniciando com cabeçalhos, ao estilo brechtiano, como em “1. No armazém de Carneiro o mascate Antônio tem notícia do real valor das coisas” (CARVALHO & MARCIANO, 2008, p. 40). A companhia apropria-se do processo de distanciamento temporal, lançando o espectador para o século XIX, época da visita de Dom Pedro II à cidade do Recife (PE); constrói a narrativa a partir de micro-situações em que as ações das personagens revelam suas contradições pelo ajustamento ágil das cenas; sugere, na escrita, a necessidade de se implantar um fino jogo de luz e sombra, marcadamente do campo da construção de sentido pela iluminação, haja vista que toda a peça é permeada por indicações de como as imagens se formam para a audiência; além de dialogar com a tradição literária ao apresentar cenas explicitamente inspiradas em *Fausto* de Goethe.

O nome do sujeito, também de olho nas contradições e suas continuidades em nossa história social, de saída opõe o artista popular, de rua, ao teatro em recinto fechado, destinado aos que o podem pagar, e contraria a expectativa criada pelo artista popular: dentro do teatro estamos no escuro e esta situação é pacientemente explicada pelo administrador da casa. Situada no Recife do século XIX, a peça incorpora a visita do Imperador, o anúncio de empréstimos internacionais ao país, a vida popular na feira e, principalmente, expõe a fústica trajetória do intelectual a favor, que nem ao menos se dá conta da contradição entre ser humanista e ter escravos, sem falar na quantidade de serviços sujos que presta a seu grão-senhor que, em decisão política do texto, não

comparece em pessoa à cena, configurando pela ausência uma de suas maiores verdades. O herói das nossas letras (ou da burocracia, tanto faz) compra escravos, arregimenta jovens para serem exploradas sexualmente, compra o silêncio da testemunha do crime do Barão e assim por diante. Ao final, cuida ainda de sua sucessão, ao aliciar o trabalhador português, que começou a entender melhor a regra do jogo quando vendeu o silêncio, para trabalhos de maior responsabilidade, como promover incêndios que podem beneficiar a causa da especulação imobiliária aliada à limpeza ético-étnica. A trajetória deste trabalhador, de semiescravo do comerciante a assecla do barão, por sua vez, serve ao Latão para iluminar, tanto no sentido próprio (da cena), quanto no figurado, uma face até hoje pouco explorada da constituição da classe trabalhadora brasileira e a necessidade de se recorrer ‘as melhores técnicas de iluminação, tanto do nosso passado quanto do nosso presente, se o objetivo for mostrar o mundo como transformável. (COSTA, 2008, p. 25-26)

Outro trabalho interessante, em que a ação principal sofre uma interferência externa e a fábula ganha novos contornos, para além do tradicional agenciamento de ações em prol de validar uma ficção, é a peça *Ensaio.Hamlet* (2004) da Companhia dos Atores do Rio de Janeiro. A partir de uma leitura instável da peça shakespeariana *Hamlet*, o encenador Enrique Diaz estabelece junto com seu grupo fissuras do gênero dramático, proporcionando uma multiplicidade de sentidos à cena. Entremeada de recortes, comentários e interferências, a fábula é constantemente interrompida, não necessariamente para gerar um processo de distanciamento e reflexão do homem histórico, como em Brecht, mas objetiva instaurar o jogo, desestruturar e questionar as convenções dramáticas, e aproximar o ator do performer, ou seja, salientar a ideia daquele que faz alguma coisa em algum lugar sob o olhar atento de alguém, em que sinceridade e fingimento, consciência e inconsciência, representação e realidade sofrem um apagamento de fronteiras.

Apesar da estrutura básica do percurso da personagem Hamlet ser preservada, ela é apresentada, em muitos momentos, com ações que não remetem a nenhuma representação tradicional da tragédia. Os atores revezam, trocam, duplicam e triplicam as personagens em uma mesma cena, também assumem mais de uma personagem ao mesmo tempo. Eles fazem, ainda, a iluminação, a sonoplastia e a contra-regragem do espetáculo e, também, assistem à atuação dos outros, conforme pontua a transcrição do espetáculo por Moretto (2009). Os atores não estão preocupados com a realização de um acontecimento proposto no texto de Shakespeare, há uma dissociação entre as ações

e as falas, embaralhando o real e o imaginário. Vale ainda citar que, em algumas cenas do espetáculo, os atores falam em seu próprio nome, e questionam a subjetividade da personagem e a própria fábula que se desenrola e que estão executando.

B (*adentra o palco, catando as roupas que FER deixou espalhadas pelo chão*): Eu tenho muita dificuldade com este personagem da Ofélia, e o Fernando faz tão bem... Principalmente de dar conta deste lado adolescente dela, né, porque a Ofélia é uma adolescente, assim como o Hamlet, neste momento da peça (*ela continua arrumando o palco, andando de lá pra cá, enquanto fala*) É uma dificuldade minha com os adolescentes, eu não gosto dos adolescentes... (*pega um toca CD portátil, ligado por uma extensão, na circunferência e coloca no canto do palco, liga o play e, em fade in, começa a tocar baixinho, a música "More than words" do grupo Extreme*)... Eu odeio adolescente! Os adolescentes são aquelas pessoas, né, quase pessoas (*pega o abajur que estava no meio do palco e trás para perto do toca CD*) que acham que sabem tudo da vida, se apaixonam pela primeira samambaia que aparece, perdidamente apaixonados! Enfim (*passa as mãos pela cabeça e vai até a circunferência e pega um pacote de papelão, fechado por elástico*), mas, eu, eu sou atriz né, eu não posso ter este tipo de, de preconceito com, com o personagem. (DIAZ, 2004 in MORETTO, 2009, p. 151)

“B” é a indicação para a atriz Isabel Garcia que interpreta juntamente com Fernando Eiras a personagem da Ofélia. O trecho em destaque vem posteriormente à cena em que, no original, Laertes está se despedindo de Ofélia para uma viagem a França. Neste momento anterior, a personagem Laertes revela a sua irmã a preocupação que tem quanto a essa paixão que Ofélia nutre por Hamlet, pedindo, em sua partida que tome cuidado com esses sentimentos. Em *Ensaio.Hamlet* o ator Fernando Eiras (“FER”) interpreta em questão de segundos, com alterações em sua composição física e por meio de elementos da cena, ora Laerte, ora Polônio, e por último uma Ofélia pueril, arrebatada pelo amor, que em cena anterior fora interpretada por “B”. É essa personagem pueril, adolescente e arrebatada que a instância “atriz” questiona na peça, em ato performático: além de enaltecer a boa interpretação de um colega de cena, como se o espectador estivesse no momento exato do que há de espontâneo em um ensaio teatral, realiza um procedimento especulativo e de análise, em uma espécie de ensaio teórico-científico.

A respeito dessa interrupção do “real”, este descoser e posterior recoser da fábula, Jean-Pierre Sarrazac em *O futuro do drama*, resgata a ideia de rapsódia, de “autor-rapsodo”, que, no sentido etimológico literal – *rhaptein* significa “costurar” -, “costura ou ajusta cânticos”, em que se recusa o “belo animal” aristotélico, a fábula com começo,

meio e fim, em favor de um caleidoscópio dos modos dramático, épico e lírico, em um procedimento operatório de

decompor-recompor – *componere* é ao mesmo tempo juntar e confrontar -, segundo um processo criador que considera a escrita monstruosa em seu *devoir*. Logo, é precisamente o status híbrido, até mesmo monstruoso do texto produzido – esses encobrimentos sucessivos da escrita sintetizados pela metáfora do “texto-tecido” -, que caracteriza a rapsodização do texto, permitindo a abertura do campo teatral a um terceiro campo, isto é, outro “modo poético”, que associa e dissocia aos mesmo tempo o épico e o dramático. (HERSANT & NAUGRETTE, 2012, p. 153)

Enfim, a fábula fechada em si mesma, protegida em uma moldura de organicidade, no momento contemporâneo sofre um colapso rumo a uma monstruosidade. O corpo da fábula aristotélica enquanto narratividade se enfraquece, e novos desenhos e formas se desenvolvem rumo à diversidade e à emancipação cada vez mais intensa do texto e da cena, e a valorização e interferência de todos os elementos envolvidos com o fenômeno teatral. O processo colaborativo tem como peculiaridade isso, fomentar

um processo de criação que busca a horizontalidade nas relações entre os criadores do espetáculo teatral. Isso significa que busca prescindir de qualquer hierarquia pré-estabelecida e que feudos e espaços exclusivos no processo de criação são eliminados. Em outras palavras, o palco não é reinado do ator, nem o texto é a arquitetura do espetáculo, nem a geometria cênica é exclusividade do diretor. Todos esses criadores e todos os outros mais colocam experiência, conhecimento e talento a serviço da construção do espetáculo de tal forma que se tornam imprecisos os limites e o alcance da atuação de cada um deles. (ABREU, 2004, p. 1)

Percebe-se que essa dinâmica de interferências e pluralidade, de uma “dramaturgia de muitas vozes” (FERNANDES, 2013, p. 64) que resulta do processo colaborativo, *a priori*, demonstrou ser ambiente propício para a construção de novas perspectivas para cena contemporânea brasileira. Isso se confirma, pois é marcante verificar que a produção de grupos teatrais já constituídos como o Teatro Vertigem, XIX de Teatro, Companhia do Latão, entre outros, têm informações e dados mais bem consolidados e apurados e reflexão consistente por parte da crítica, haja vista que venham se desenvolvem com maior substância e profissionalismo já nas décadas de 1980

/1990 e suscitando nos anos 2000 maior reflexão acadêmica e publicação das peças no meio editorial. Contudo, a dramaturgia contemporânea é marcadamente plural, e consecutivamente as estratégias de estruturação e sintaxe também são diversas.

Deste modo, elaborar uma exegese do teatro contemporâneo, ou seja, alcançar uma síntese deste teatro, ou mesmo de um elemento específico da dramaturgia contemporânea (a fábula) na atualidade, tanto no Brasil como no exterior, é tão problemático que “demonstra no trato com seu objeto que apenas as perspectivas parciais são possíveis” (FERNANDES, 2013, p. 18).

Assim, deste ponto em diante, iremos limitar nossas reflexões sobre uma dramaturgia muito peculiar. É algo consciente que, tanto o estudo sobre o fenômeno teatral é complexo, como um todo, quanto a dramaturgia contemporânea em específico. A questão do texto na cena contemporânea por si só já é problemática. Se nas décadas de 1950 a 1960 houve, no Ocidente, uma rejeição do texto escrito, como uma forma de lutar contra o textocentrismo que marcou por séculos a primazia do texto, da fábula, sobre a cena, no contemporâneo, ou seja, nos últimos trinta ou quarenta anos o texto volta ao teatro e permanece como elemento integrante de sua linguagem, ocupando diferentes posições de acordo com o sistema teatral em que está inserido. Bernard Dort irá pontuar que

[...] o que interessa hoje no teatro é justamente o modo de relação que se institui entre os elementos relativamente autônomos da representação: o texto, o espaço, a representação do ator, o tempo. [...] A essência do teatro não é que o texto seja representado, mas uma interação de todos os elementos que o constituem, uma espécie de prova por que passam os elementos, uns perante os outros. [...] É um combate entre os diversos elementos que se confrontam e afrontam e de certa maneira entram em conflito. (DORT, 1984, p. 133 apud TROTTA, 2006, p. 157)

Assim, a autoridade do texto sobre a cena há muito já foi problematizada e o que se manifesta no contemporâneo é uma constante e produtiva instabilidade dos elementos que compõem o fenômeno teatral. O texto deixa de ser marcado por um modelo supostamente pleno (uma obra marcadamente individual e fechada) e passa a perseguir novas possibilidades expressivas para além do puramente dramático, mantendo um diálogo com o épico, o lírico, o testemunhal, a fim de encontrar um espaço

produtivo dentro desta zona de conflito e pluralidade, marcadamente de caráter processual.

Se no processo colaborativo fica mais evidente a horizontalidade de importância e influência dos elementos que compõem a cena, nas dramaturgias que partem da individualidade de um dramaturgo, foco das reflexões a seguir, a identificação de um diálogo e uma escrita que desloca seu olhar diretamente para a cena e não para uma preocupação de organizar uma narrativa é mais sutil. Dramaturgias brasileiras como de Newton Moreno, Jô Bilac, Roberto Alvim, Martina Sohn Fischer, Patrícia Kamis, Don Correa, entre outros, buscam a expansão de possibilidades interpretativas e expressivas na cena a partir da manobra com a língua, em uma procura constante de evitar cair em uma fábula agenciada pela ordem do representativo, visando a uma maior liberdade de possibilidades e instabilidades, em favor de uma sintaxe organizacional do drama porosa e pelo esvaziamento de sentidos pré-determinados por meio de uma economia das referências de tempo, espaço e pessoa, a fim de construir uma tensão de outros elementos e materiais, para compor possibilidades de construção cênica e de multiplicidade de sentidos pelo sensível.

Este teatro (que alguns chamam de pós-moderno, outros de pós-dramático, e outros de performativo) cria uma *mimesis* predominantemente não-referencial, ou seja, **não representa um espaço externo**, mas **faz os espectadores vivenciarem processos semióticos que simulam e assim problematizam os modos de criação e percepção das imagens**, ao invés de julgar o produto final segundo categorias (obsoletas no contexto atual) de veracidade e verossimilhança.” (BAUMGÄRTEL, 2009, p. 133, grifo meu)

São artistas que problematizam o termo *dramaturgia*⁵⁸ e a imagem do dramaturgo, como aquele que está encastelado em uma torre de marfim. Mesmo que sua escrita busque um contato direto com a cena, não exercitam seu trabalho, alocados na sala de ensaio, em que obrigatoriamente estejam inseridos em um processo de criação coletiva ou colaborativo. É possível verificar o surgimento de uma dramaturgia que parte de uma individualidade, que propõe com suas ideias colaborar no avanço e questionamento da cena, além de estar sintonizada com o fenômeno teatral e necessitar

⁵⁸“Dramaturgia pode designar, hoje em dia, tanto as obras para a cena e as que se interrogam sobre sua composição quanto o trabalho do *dramaturg*, aquele que, participando do processo de criação do espetáculo, aponta, na cena, caminhos de reflexão. Dramaturgia remete assim à feitura do teatro como espaço físico e imaginário.” (NOVARINA, 2007, p. 56)

que a escrita esteja contaminada das mais atuais questões que envolvem o teatro, ou seja, questionar o que a torna genuinamente singular, caracterizada pelo conceito de teatralidade, e o esvaziamento de sentidos pré-concebidos e reguladores de significado em favor de um estado intenso de presença, de corporeidade, de troca de energia, de constante instabilidade de possibilidades de interpretação, em parâmetros denominados performativos.

Enfim, um grupo específico de dramaturgos produzem textos que existem antes do processo, mas que se configuram porosos o bastante para desestabilizar expectativas e pré-conceitos e a tentativa de instauração de um agenciamento de ações pré-determinadas e logicamente reconhecíveis. Esse tipo de dramaturgia é construída em diálogo com a cena e propõe ativar uma nova relação sensível-cognoscível em todos os envolvidos do fenômeno teatral (encenador, ator, cenário, figurino e principalmente espectador/ leitor) a fim de ativar a pluralidade e hibridismo de significados, leituras e possibilidades expressivas. É “uma renúncia à unidade orgânica prescrita *a priori*” (DORT, 2013, p. 51) em favor do ato criativo que se manifesta enquanto “processo dinâmico que ocorre no tempo e é efetivamente produzido pelo ator.” (DORT, 2013, p. 50)

De forte influência europeia, a origem desse tipo de dramaturgia segue o modelo dos ateliês de língua inglesa e francesa, e, por conseguinte, tem como inspirações escritores tanto de língua inglesa (Samuel Beckett, Sarah Kane, Harold Pinter), quanto francesa (Bernard-Marie Koltès, Michel Vinaver, Valère Novarina) e europeia de modo geral (Jon Fosse, Heiner Müller) que de alguma forma problematizaram ou ainda problematizam as estruturas do drama historicamente constituídas (diálogo, personagem, fábula, ação, tempo, espaço, conflito). São artistas que se formam em espaços de discussão, em que o dramaturgo ao ter uma ideia, tem seu texto analisado e discutido em grupo por outros autores ou mesmo iniciantes, visando aprimorar o próprio trabalho, proporcionando uma experiência de troca, de mútua interferência, de sair do próprio universo e mergulhar no universo criativo alheio (NICOLETE, 2010), tornando-o mais sensível às necessidades de cena, capaz de abrir mão de grandes achados poéticos em nome da concretude da cena (ABREU, 2003).

Conforme pontua Lehmann (2007, p. 153-154), se nas décadas de 1970/1980 uma *dramaturgia visual* parece ter alcançado predomínio absoluto no meio teatral, na década

posterior veremos o ressurgimento de uma dramaturgia do texto na cena teatral. Em complementaridade à ideia, Sarrazac (2005, p. 204) defende que na França,

no decorrer dos últimos decênios – com maior vigor em torno de maio 1968 – a prática da escrita dramática deslocou-se do gabinete do escritor, lugar privado, até mesmo secreto, para a oficina, espaço semipúblico de troca e de transparência. De modo paralelo ao desenvolvimento da improvisação, e em relação com as múltiplas experiências de criação coletiva (sobretudo o *Théâtre du Soleil* e o *Théâtre de l'Aquarium*), o processo da escrita, de alguma maneira, socializou-se. A importância foi colocada, cada vez mais, na ideia de um teatro *em vias de fazer-se*.

Houve um enfraquecimento do texto como organizador da cena, em favor de uma escrita que dialogasse diretamente com o fenômeno teatral, ou seja, o espetáculo. E quanto se fala em “organizar a cena”, estamos pensando em um direcionamento do pensamento, pela mimese de ações, para o reconhecimento, de forma racional pelos critérios de necessidade e verossimilhança, de um dado conhecimento.

No início das reflexões, partiu-se do preceito de que a fábula, como elemento ordenador do drama, estaria em crise, visto que dramaturgias tanto já canonizadas como *Hamlet Machine* de Heiner Müller, *À procura de emprego* de Michel Vinaver, *Na solidão dos campos de algodão* de Bernard-Marie Koltès, *Discurso aos animais* de Valère Novarina, quanto produções brasileiras nos anos 2000, como *Pinóquio* (2010) de Roberto Alvim, *Fractal* (2010) de Patrícia Kamis e *Aqui* (2011) de Martina Sohn Fischer, em uma primeira leitura causavam neste perquisador um forte desconforto e uma impactante dificuldade de construção de sentido devido ao caráter fabular fragmentário que tais obras apresentam, ao propor figuras indeterminadas em vez de personagens com subjetividade identificável, além de elaborarem um uso extensivo da língua e das manobras poéticas de sentido com a palavra. Passamos a intuir que, durante o processo de compreensão da fábula até Brecht, a estruturação interna destas obras não tem por base mais os preceitos e mecanismos tradicionais de uma mimese de ações humanas que se quer presente e acontecendo, possível apenas pelo diálogo intersubjetivo, com certa ordem, extensão e completude, visando, por procedimentos de unidade de ação, tempo e espaço, garantir certas convenções, necessidade e verossimilhança, permitindo direcionar poeticamente o pensamento à apreensão de um dado conhecimento ou reconhecimento dialético das contradições que circundam o homem histórico (entendido como aquele que sofre

influência dos fatos históricos, apercebe-se disso e é passível de promover mecanismos de mudança).

Se no início a sensação de crise predominava, ao longo do processo foi se enfraquecendo. Contudo,

interrogar-se sobre a crise da fábula (conjunto das ações realizadas numa peça) no teatro moderno e contemporâneo é partir da seguinte constatação: da época naturalista até hoje, o “sistema dos fatos” vem se desfazendo. A fábula – ou a “história” -, se aceitarmos a tradução de *mythos* proposta por Lallot e Dupont-Roc – das peças de teatro modernas e contemporâneas transgride cada vez mais os princípios de ordem, extensão e completude que a *Poética* de Aristóteles havia evidenciado e a *Estética* de Hegel havia mais ou menos avalizado. Meu ponto de partida é [no qual, com as devidas reservas, concordamos], portanto, a definitiva não semelhança da fábula com o “belo animal” aristotélico, é o questionamento da unidade de ação, é o desenvolvimento errático, até mesmo anárquico e, em certa medida, teratológico da fábula – ou do que resta dela. Déficit da ação, junção descolada de ações, estrutura episódica que faz pensar na “crônica”: assistimos, desde a virada o século XIX para o século XX, ao fim e aos estertores da lógica orgânica – concatenação das ações – que presidia ao que Ricouer chama de “pôr sob forma de intriga”. (SARRAZAC, 2013, p. 75)

O que se enfraquece para Sarrazac, no que concordamos, é a organicidade pelo viés racional, em que a forma dramática se enfraquece enquanto engrenagem que precisa de uma ação posta em relação, uma após a outra pelo caráter lógico-causal. Contudo, floresce uma organicidade outra, que mesmo com o déficit de ação, conforme compreendida e construída pela tradição, ainda assim, há um agenciamento, por outra instância, não mais do regime representativo rumo ao reconhecimento de um conhecimento, alicerçado pelo pensamento.

O que se torna evidente, é que, até e em Brecht, a fábula funciona como elemento principal de organização do drama. Contudo, mesmo que até os idos dos anos 1880 a forma do drama condicionava os temas, Szondi em *Teoria do drama moderno* vai defender que no final do século XIX e início do XX, a partir da inserção de novos temas, instaura-se uma crise no drama, em que há uma problematização nas relações de sujeito-objeto, a forma absoluta do drama invariavelmente se enfraquece e entra em processo de esgarçamento. Enfim, “[...] o drama de fins do século XIX nega em seu conteúdo o

que, por fidelidade à tradição, ainda pretende enunciar formalmente: a atualidade da relação inter-humana” (SZONDI, 2011, p. 78).

Szondi (2011) evidencia que para tentar manter seu caráter absoluto⁵⁹, ou seja, apresentar uma relação inter-humana, que se quer atualizada, no tempo presente, como acontecimento, pelo diálogo, o drama, quando invadido por novos temas, próprios da modernidade, tem sua forma historicamente constituída posta em crise.

A crise do drama convencional, que resultará no drama moderno, é movida pela inserção de novos temas (o passado como mote; o homem como objeto do destino e da morte; a impossibilidade do diálogo), elementos e construção de mecanismos de composição (composição analítica para revelar uma interioridade em sua objetivação e o tempo sem seu momento presente; introdução de figuras oniscientes, que assumem o discurso épico; a figura do forasteiro, aquele que se posiciona fora da ação principal, mas cuja chegada interfere diretamente; personagens mudos; diferentes atos expondo situações narrativas externas ao drama; personagens surdas, desconectadas com o aqui- agora da cena, criando um efeito de conversa de surdos) capazes de ampliar a distinção entre o sujeito e o objeto, ou seja, evidenciar quanto de mero objeto tem a ação humana, e quanto de subjetivo pode estar contido em um mero ato coletivo e econômico-social (SZONDI, 2011, p. 80). O que se evidencia é um processo em que “os conteúdos que atuam formalmente se precipitam por completo em forma e, desse modo, implodem a forma antiga.” (SZONDI, 2011, p. 81)

A tensão entre forma e conteúdo, que caracteriza o drama moderno, pode ser atribuída à contradição entre a unificação dialógica de sujeito e objeto na forma e sua efetiva dissociação no conteúdo. A “dramaturgia épica” surge à medida que se precipita em forma a relação sujeito-objeto do conteúdo. (SZONDI, 2011, p. 83)

Szondi, em seu percurso de análise, elencará procedimentos que tentarão salvar o drama de um processo de esgarçamento e decomposição. Para o teórico, o Naturalismo irá influenciar diretamente tal escrita, que marcha como estratégia de sobrevivência para

⁵⁹“O **caráter absoluto do drama** pode ser formulado sob outro aspecto: o drama é primário, ele não é a representação (secundária) de algo (primário), mas se representa a si mesmo. **Sua ação**, bem como cada uma de suas falas, **‘é originária’**, ela **se dá no presente.**” (SZONDI, 2001, p. 31-32, grifo meu)

o épico. O drama naturalista “se encontra, desde sempre, ante o perigo de reverter ele próprio em épica” (SZONDI, 2011, p. 88).

Outro procedimento de sobrevivência é a conversão do diálogo (embate dialógico entre individualidades) em procedimento de conversação sobre os temas modernos. Se

o diálogo dramático é irrevogável e pleno de consequências em cada uma de suas réplicas. Como sequência causal, ele constitui uma temporalidade própria e transcende o decurso temporal – daí o caráter absoluto do drama⁶⁰. Com a conversa, é diferente. Ela não tem uma origem subjetiva nem uma meta objetiva: não implica continuidade, não redundante em qualquer ação. Por isso, ela não possui tampouco temporalidade própria, mas toma parte no curso “real” do tempo. Como não tem origem subjetiva, a conversa não pode definir ninguém. Assim como seu tema é citação de um problema atual, ela cita em suas *dramatis personae* tipos da sociedade real. (SZONDI, 2011, p. 89, grifo meu)

E para não dilatar em demasia o assunto tratado na conversação será necessário contenção, foco e estreitamento. Dentro desta perspectiva, uma estratégia complementar seria a redução da extensão em uma cena dramática com foco em “uma situação limite, tal como a que antecede à catástrofe, iminente já quando a cortina se abre e na sequência não mais contornável” (SZONDI, 2011, p. 93), ou seja, marcada pela configuração da peça em um único ato, concentrado no momento exato da catástrofe, em que **“o que separa o homem da ruína é o tempo vazio que não pode mais ser preenchido por qualquer ação**, e é nesse espaço puro, tensionado em direção à catástrofe, que ele foi condenado a viver. (SZONDI, 2011, p. 93, grifo meu)”.

Esse estreitamento da forma se maximizará com o estreitamento do espaço. Autores como Tchekhov, Lorca e Ibsen encerram suas personagens em espaços estreitos, hiper-fechados, obrigando que dialoguem sobre sua condição de solidão e isolamento, ao mesmo tempo em que questionam tal situação. Szondi irá pontuar que

⁶⁰Szondi nessa parte se alia a compreensão do drama com a ideia de ordem, extensão e completude clássica. Em seu interior organizacional, o diálogo pressupõe uma fala seguida de uma réplica, e posteriormente de uma tréplica e assim sucessivamente, marcados por um princípio lógico-causal, com o objetivo de revelar objetivamente a subjetividade das personagens e assim, em ação, manifesta a estrutura dialética por “natureza” do drama. Já a conversação não estabelece vínculos e, portanto não se converte em ação.

a crise do drama na segunda metade do século XIX pode, não por último, ser atribuída às forças que, afastando os homens do referencial inter-humano, os impelem ao isolamento. O estilo dramático que esse isolamento questiona consegue, porém, sobreviver à crise quando os homens isolados – aos quais corresponderia, no plano formal, o silêncio ou o monólogo – são compelidos por fatores externos a retomar o dialogismo referencial. (SZONDI, 2011, p. 96)

Enfim, para Szondi (2011, p. 97), o estilo dramático, que a impossibilidade do diálogo ameaça destruir, é salvo na medida em que o próprio monólogo se torna impossível no espaço estreito e se reconverte necessariamente em diálogo e na capacidade que o drama moderno tem em assumir formas e contornos épicos para dar conta aos novos temas que o período histórico (final do século XIX e início do XX) impõe.

Szondi contribui para entender como se configura a fábula no contemporâneo, ao propor, já no final do século XIX, uma ideia de crise. O autor dialeticamente demonstra que ao longo da história e de forma sutil houve um movimento de construção de uma forma ideal e “absoluta” para o drama, que, nos finais do século XIX e início do século XX atingiu um estado de crise. Szondi irá sugerir em sua análise de peças e autores do período que a alternativa de sobrevivência para a forma dramática seria o épico. Porém, contraditoriamente, dedica pouco espaço ou apenas alguns parágrafos para o dramaturgo e encenador paradigmático desse tipo de dramaturgia e cena, Bertolt Brecht.

Assim, a ideia de crise é interessante, e em alguns pontos se faz pertinente, pois Szondi opera de forma histórica, tenta extrair da evolução do drama uma forma ideal, absoluta ou rigorosa, capaz de servir como mecanismo de compreensão de como a forma “drama” se formatou ao longo do tempo e que por exigências histórico-econômico-sociais se problematizou, exigindo novas nuances e possibilidades estruturais para manter sua relevância, e assim encontrar caminhos de sobrevivência, partindo da premissa de que “os conceitos (a lógica da literatura) não existem fora da história”. (BASTOS, 2012, p. 15).

Infere-se que o drama, de forma específica, e a modernidade literária, como um todo, é o reconhecimento de uma crise.

Não é mero reflexo passivo dela, mas parte ativa desse reconhecimento, e parte mais avançada porque emite sinais da crise e, em alguns casos, é capaz de iluminar as contradições que dão vida à crise. Hoje, quando se fala da falência da modernidade, deveríamos também nos perguntar se a crise (e a crítica) persiste. (BASTOS, 2012, p. 16)

Mas, o termo crise, neste trabalho, tem ressonância positiva. Sugere um momento de parada e reflexão, e auxilia a entender como o drama, e em específico o elemento fábula, assume novas configurações, não como uma forma de sobrevivência, mas como uma nova estratégia expressiva. O que se percebe no contemporâneo é o enfraquecimento da fábula “como instância de controle do real sobre a ficção” (SARRAZAC, 2002, p. 34), que está intimamente ligada com o enfraquecimento das outras instâncias unificadoras de sentido do drama: a personagem, a ação, o conflito e o diálogo. A fábula busca encontrar outra organicidade, ou seja, a identificação e a presença de novos elementos, organizados em novas configurações, que a tornem capaz de funcionar como um sistema gravitacional em que esses elementos se relacionam e operam uma mimese em novos termos paradigmáticos.

Sarrazac (2002) defende que no drama contemporâneo vemos o surgimento da personagem não como uma criação que se transforma em ser de carne e osso, dotada de uma individualidade mais ou menos definida, em que o autor se apaga, ou por outro lado, como um ser que o dramaturgo manipula, em uma espécie de animador de ventríloquo, mas sim, vemos surgir, defende ele, uma terceira categoria que seria específica do dramaturgo-rapsodo: “a de uma personagem de um antropomorfismo incerto que o autor acompanharia ao longo de seu périplo teatral, cujas tribulações ele seguirá passo a passo e à qual estaria tão indissociavelmente ligado” (SARRAZAC, 2002, p. 39). Esse conceito de personagem cria uma possibilidade de espécie humana que mantém uma relação limítrofe entre ficção e realidade, visto que mantém a presença fantasmagórica do autor na fala e nas ações. O que surge disso é um híbrido, uma figura monstruosa, cuja totalidade e unidade não é mais possível, e a dispersão e assimetria são molas propulsoras para possíveis devires existenciais. Essa imagem dialoga com a ideia de invasão do grotesco na arte, como defendia Victor Hugo, que revelaria não uma unidade harmônica idealizada do humano, e sim a criatura que apresenta novos aspectos sem cessar. O dramaturgo romântico esclarece que

o belo tem somente um tipo; o feio tem mil. É que o belo, para falar humanamente, não é senão a forma considerada na sua mais simples relação, na sua mais absoluta simetria, na sua mais íntima harmonia com nossa organização. Portanto, oferece-nos sempre um conjunto completo, mas restrito como nós. O que chamamos o feio, ao contrário, é um pormenor de um grande conjunto que nos

escapa, e que se harmoniza, não com o homem, mas com toda a criação. É por isso que ele nos apresenta, sem cessar, aspectos novos, mas incompletos. (HUGO, 2007, p. 36)

Sarrazac (2002) propõe que o “belo animal” organicamente constituído na tragédia e descrito e sistematizado por Aristóteles, no contemporâneo, com todas as suas partes (fábula, ação, personagem, conflito, diálogo) sofre um processo de metamorfose, e avança para o hibridismo e monstruosidade, tornando-se um corpo amorfo, que permite ser cosido e descosido, e assim, revelar em carne viva o humano a partir do não-humano, abrir caminho para o devir de uma nova organicidade por meio daquilo que não pode e não quer ser orgânico, belo e simétrico como uma natureza idealizada. Sobre a metamorfose que a instância da personagem vem sofrendo no drama contemporâneo irá refletir ainda que

antes de a fazer vacilar no nada, o dramaturgo conduz a sua criatura até ao limiar da bestialidade, paradigma do não-humano. E, contudo, é este ser animalesco que, proporcionando à personagem um envolvimento mítico, permite que a criatura se exprima totalmente. (SARRAZAC, 2002, p. 41)

A personagem contemporânea assume a forma de “figura”, em que há um esvaziamento da subjetividade e os aspectos físico-psicossociais pré-determinados, abrindo espaço para um “teatro de vozes”, em que “muitas vezes há várias pessoas falando simultaneamente [até mesmo por intermédio de um único ator-agente] no palco, de modo que se entende em parte do que dizem, ainda mais quando usam línguas diferentes” (LEHMANN, 2007, p. 145-146).

“A totalidade orgânica apreensível dá lugar ao inevitável e comumente ‘esquecido’ caráter fragmentário da percepção” (LEHMANN, 2007, p. 146). Lehmann compreende que há um processo de transgressão da norma, identificado como *figuração*, de caráter deformador, de crescimento descontrolado de signos, aos moldes do que Gilles Deleuze e Felix Guatarri propuseram pelo conceito de “rizoma” para designar “realidades nas quais ramificações intangíveis e conjunções heterogêneas impedem a síntese” (LEHMANN, 2007, p. 149).

Sarrazac (2006) alertará que a crise da fábula enquanto “sistema de acontecimentos” com começo, meio e fim, empurra a instância da personagem também à crise, tornando-se mais um dos objetos de desfiguração, de caráter teratológico.

Segundo o teórico francês, se na *Poética* o caráter (no sentido de uma singularidade moral e psicológica da personagem) tem função facultativa, a fábula é considerada indispensável, mas agora ambos, como outros elementos, sofrem em certas dramaturgias, uma exigência de mudança paradigmática de uma clássica ideia de totalidade e controle ficcional de sentido.

Obras brasileiras como *Pinokio* e *Aqui*, esta de forma mais intensa que aquela, provocam ruídos na instância da personagem e alcançam um caráter impessoal, provocativo e monstruoso. *Pinokio*, a peça de Roberto Alvim, pelo procedimento automático de intertextualidade com a tradição remete à obra da literatura italiana *As aventuras de Pinóquio* (1881) de Carlo Collodi, na qual um boneco transforma-se em ser humano, dá continuidade à busca pela criação de alteridades radicais (a ideia de metamorfose) como estratégia intertextual de garantir à leitura um fio de fábula, de um agenciamento de ações reconhecíveis *a priori*, mas torna as personagens (PINOCCHIO, o velho GEPETO, a FADA TURQUESA, o GRILO FALANTE) em figuras (O MENINO, O HOMEM VELHO, A MULHER VELHA, A MULHER DE AZUL, O GRILO FALANTE e A AGENDA LEI) arquetípicas dentro de um contexto arquetípico despersonalizado, potencializado com marcas no texto que remetem à Bíblia e seu caráter de força criadora (BAUMGÄRTEL, 2012, p. 151). São criaturas que existem através de outras lógicas linguísticas, criando neologismos a todo tempo e sugerindo de forma porosa temas na instância dicotômica de vida e morte, de fertilidade e infertilidade, de liberdade e prisão, de corpo e alma.

O MENINO

[...]

porque a casa enfim
 porque a casa finalmente a casa porque
 é o corpo
 celacorpo
 cubículo
 carne lacrada prisão da pele os órgãos algemas
 para sempre e para
 sempre? você pergunta ainda
 mas você pergunta
 de dentro
 como se corpomuro celacubícoloroto infiltrações tubos vísceras cárcere
 testículos veias eum ovário a pele correntes e não há
 saída possível não há casacelacorpo + o tempo
 saída?

o tempo
e a casa
e não há

ou não havia
ou não havia saída
do corpo do tempo fuga possível não há saída
ou não havia
ou não havia
fuga do corpo saída possível não
não havia
fuga
saída

até agora (ALVIM, 2012, p. 115)

Em nenhum momento as figuras estão relevando uma subjetividade determinante ou apresentando suas angústias e desejos, ou levando a fábula para frente com ações determinadas. Contudo, é com a figura enigmática de A AGENTE DA LEI que o drama se encaminha para o final, é com o seu surgimento que aparece a única evidente rubrica do texto que sinaliza ações da figura/ personagem, em um processo de caminhada – parada - hesitação que vai ao encontro do clímax ou momento chave, que é o encontro da humanidade com essa nova possibilidade de existência, esse híbrido entre bio e máquina “o que estava lá tinha haver com aço e carne, nervos e motores, expostos” (ALVIM, 2012, p. 127).

Outro procedimento de apagamento do “caráter” em favor da ideia de figura em oposição à de personagem é na peça *AQUI* de Martina Sohn Fischer. Se por um lado Alvim preserva a estrutura dialogada, que de certa forma estanca as vozes em figuras mais bem identificáveis, Fischer, em sua dramaturgia de estreia, a problematiza, pois compõe o drama poeticamente borrando a configuração da voz que fala, que na forma monologada, constrói uma profusão de imagens, visto que fala e fala de si, construindo metáforas de fragmentação - “Quero colar meus membros de volta” (FISCHER, 2011, p. 2) -, reflexões teológicas - “Pó/ Que já foi cabeça Rosto Olhos Boca Língua” (FISCHER, 2011, p. 3) -, anunciando o gesto épico - “-veja/ olha, vou cuspir/ Estou cuspidando nas minhas mãos” (FISCHER, 2011, op. 4) - e produzindo um cenário sensorial, instintivo, anímico:

Tempo 5

Fico olhando as folhas este outono
este vento

Que bagunçou a árvore. As folhas que cobriram o chão
Elas tão mortas e são tão bonitas. Rolar nelas

Babar

E perder quantos pelos quiserem se jogar para fora da pele. Mijar nelas
vou roubar todas para mim. Dormir entre. Até o sol se esconder

Agora é noite. Tão escura. Do outro lado da cerca tantos. Com tanto
barulho

Consigo passar pela cerca?

Preciso rápido. Se quiser cravar os dentes meus em algum

Dessa vez

Correndo

correndocorrendoCORRENDOCORRENDOCORRENDOCORRENDOCORRE
NDO

Quanto barulho!

CalabocaCalabocaCalaboca

Mordendomordendo

Arrastar para o outro lado meu lado da cerca

Arrastar. Enterrar. Esperar. A fome.

Esconder

Esperar o sol

Mijar nas folhas. Dormir nelas. Brincar com elas

Lamber as folhas. São tão bonitas. Mortas assim

No chão

Elas

virando pó

Até o buraco mastigo um pedaço do outro. Um pedaço por dia

Vai virar pó? É tão bonito morto. O sangue preto. Escuro

Meu mijo fica mais escuro quando como demais. Meu mijo nas folhas elas
mais escuras. Tem cheiro mais forte. Não consigo mais dormir em cima

Com esse cheiro andando em volta de mim

Gosto mais de ficar olhando o outro morto

O sangue preto virando terra

Pó

Outros bichos que comem é banquete. Vou enterrar ele inteiro

Fazem um barulho muito do outro lado da cerca. Um dia vou mastigar
todos eles

E vai ser só silêncio

As folhas

Meu mijo

O outono
 A morte das folhas
 A queda os pelos caindo nelas. Os pelos caem de mim, como as folhas
 das árvores
 Eu mijo
 ELAS SÃO MINHAS

CorrendocorrendoCorrendo

Dormir nas folhas

No solNo outonoNo silêncioNas minhas folhasNo meu mijoNa minha
 morteNa morte deles (FISCHER, 2011, p. 12-13)

Sarrazac (2002) irá pontuar que há um apagamento no vai-e-vem incessante entre a criatura e a figura, dos contornos tranquilizantes de uma individualidade humana que doravante deixa de poder ser considerada o centro do drama.

O teatro confirma a impossibilidade, com que o homem se depara hoje em dia, de se tranquilizar com a prova empírica da sua própria autonomia. Inacabada e desunida, a nova personagem — que abdicou da sua anterior unidade orgânica, biográfica, psicológica, etc..., que é uma personagem costurada, uma personagem «rapsodeada» - coloca-se a salvo do naturalismo e desencoraja toda e qualquer identificação ou «reconhecimento» por parte do espectador. (SARRAZAC, 2002, p. 44)

Se, historicamente, a personagem evoluiu de uma ideia de *persona* grega, máscara, em que o ator está nitidamente separado, a um *status quo* de simbiose plena com o atuante, em que

vai-se identificar cada vez mais com o ator que a encarna e transmutar-se em identidade psicológica e moral semelhante aos outros homens, entidade essa encarregada de produzir no espectador um efeito de identificação (PAVIS, 2011, p. p. 285),

no contemporâneo, e até antes, já em Brecht⁶¹, a ideia de figura prevenirá, desde o início, este reconhecimento equívoco baseado num efeito de realidade. Para Sarrazac (2002), a

⁶¹[...] a personagem se estilhaça na dramaturgia épica dos expressionistas e de BRECHT: esta desmontagem da personagem, totalmente entregue às necessidades da fábula, da historicização e da desconstrução do real a ser criticado, marca o remate de sua “encenação”. O início de certo recentramento faz-se sentir com a personagem surrealista, onde sonho e realidade se entremesclam, a personagem auto-reflexiva (PIRANDELO, GENET) na qual os níveis de realidade se embaralham nos jogos de teatro dentro do teatro e de personagem dentro da personagem. (PAVIS, 2011, p. 286)

personagem, enquanto figura, funcionaria ao autor rapsodo como recusa à coalescência da personagem de teatro e da pessoa humana.

Ele [dramaturgo rapsodo] pensa, assim, evitar qualquer confusão entre a arte e a realidade. Mas a elevação simbólica da personagem caminha ao lado de uma majoração e de uma acentuação do seu corpo. E esta presença teimosa do corpo proíbe qualquer fuga, para a abstracção ou para o céu das alegorias. **A figura não representa, portanto, nem a hipóstase nem a dissolução, mas um novo estatuto da personagem dramática: personagem incompleta e discordante que se dirige ao espectador para ganhar forma; personagem a construir.** (SARRAZAC, 2002, p. 44, grifo meu)

Se “a personagem do livro [entendido aqui como o texto escrito] só é visualizável se adicionarmos informações às suas características físicas e morais explicitamente enunciadas” que permitam que se reconstitua “seu retrato a partir de elementos esparsos (processo de inferência e de generalização)” (PAVIS, 2011, p. 288), o que ocorre com o processo de leitura de certa dramaturgia que opta pelo território borrado da figura? Exige a participação ativa do leitor. Ele é convidado a preencher, em uma gama maior de possibilidades, as lacunas e os buracos, cada vez mais espaçados, que configuram tal escritura, que além da instância da personagem, problematiza por extensão, outros elementos, como a fábula, a estrutura em diálogo, a ação e o conflito.

E se “todos os sistemas que pudemos construir só viram realidade teatral no momento (acontecimento) da identificação e da emoção que experimentamos diante do espetáculo” (PAVIS, 2011, p. 288), em que acontecimento espetacular e a estrutura de ação e das personagens se complementam e contribuem para o prazer teatral, talvez o texto contemporâneo emule essa necessidade pelo acontecimento⁶², construindo uma tecitura de teatralidade e performatividade que dialogue mais intensamente com a instabilidade e a riqueza sígnica do espetáculo, do que uma composição de ações que agenciem o espectador/ leitor para o reconhecimento de um conhecimento formatado *a priori* pelos procedimentos lógico-causais de compreensão de uma dada realidade.

⁶²“1.Uma das marcas específicas da teatralidade é constituir uma presença humana entregue ao olhar do público. Essa relação viva entre ator e espectador é que constitui a base da troca. [...] 2. Esta situação particular do ato teatral explica porque todos os sistemas cênicos, inclusive o texto, dependem do estabelecimento desta relação com o acontecimento.” (PAVIS, 2011, p. 7)

É inevitável que tal cenário possa sugerir a morte da personagem, e por extensão a morte do drama e todos os seus outros elementos, mas, a afirmação a seguir sobre a personagem, talvez também caiba ao drama: “a personagem não morreu; simplesmente tornou-se polimorfa e de difícil apreensão. Esta era sua única chance de sobrevivência” (PAVIS, 2011, p. 289)

Outro elemento diretamente relacionado à composição do drama, e por consequência à fábula, é o diálogo. Ao longo da tradição é a sua presença que garantiu o caráter dialético e absoluto do drama, quando, no Renascimento, o prólogo, o epílogo e as intervenções do coro se enfraquecem e saem de cena na tecitura da tragédia. Nas dramaturgias contemporâneas,

[p]rivado da sua função tradicional de formular o conflito e de o conduzir ao seu termo, através de uma série finita de relações duais, o diálogo dramático desaparece progressivamente e enfraquece, tal como um órgão que deixou de ter utilidade. Quanto às réplicas que, graças ao seu jogo cerrado, pressionavam a acção em direcção ao seu término, até ao «tudo está consumado» que constitui o desfecho das «Paixões» e dos dramas, reajustam-se, deslocam-se e dispersam. À medida que o diálogo entra em decadência e se afasta do palco, instala-se, no seu lugar, aquilo que julgávamos ser a sua substância inalienável: *a linguagem*. (SARRAZAC, 2002, p. 57)

Ubersfeld (2013, p. 178-179) explica que toda dramaturgia “clássica” tem como uma das metas principais “situar as diversas formas do diálogo e suas combinatórias no interior do conjunto do texto dramático”, em que a base do diálogo é a *relação de força* entre as personagens. Contudo, nas formas dramaturgias mais recentes (Ubersfeld irá falar em “teatro do cotidiano”), se enfraquece essa relação, visto que essas

escritura[s] mostra[m] no diálogo os farrapos do discurso dominante, dilacerados, mas tenazes e destruidores, em bocas que não teriam nada a ver com ele. Daí decorrem suas surpreendentes virtudes críticas. É nesse nível do discurso teatral, e particularmente do diálogo, que a relação ideologia-escritura teatral é a mais legível. (UBERSFELD, 2013, p. 187-188)

O diálogo em sua configuração clássica, e até mesmo em Brecht, funciona como um vetor de construção de um conhecimento e embate de individualidades que, por sucessão de ações, estão enredadas em um conflito. O procedimento de esticomitia, ou seja, o procedimento de troca verbal muito rápida entre duas personagens, na maioria das vezes num momento particularmente dramático da ação, funciona perfeitamente na

tragédia grega para revelar em densidade o embate entre posições de mundo igualmente legítimas (haja vista a força do diálogo em *Antígona* de Sófocles), além de servir de procedimento sempre bem vindo no momento-chave da peça bem-feita, de formato analítico, aos moldes de Ibsen.

No diálogo tradicional, o dizer era, ao mesmo tempo, um agir, e a elocução situava-se sob o controlo de um pensamento. O teatro contemporâneo, pela voz de Beckett nos anos cinquenta, mas já antes pelas vozes de Strindberg, Tchekov ou Ibsen, marca o declínio desta dialéctica optimista que supunha que o homem - a personagem de teatro - e o sujeito agente da linguagem e que cada uma das suas palavras - cada uma das suas réplicas - é propriedade sua, inviolável, e a exteriorização - a reprodução em actos - do seu pensamento. (SARRAZAC, 2002, p. 57-58)

Do mesmo modo que a personagem tornou-se polifônica, entrecortada por inúmeras vozes, o diálogo esvazia-se como recurso de controle e encaminhamento do conhecimento pelo embate das personagens que revelam em seu discurso, intenções e proposições, posicionamentos frente ao mundo, e torna-se dialogicamente econômico. Sarrazac (2002, p. 61) pontua que, em um primeiro momento, há a fase de acumulação, em que se restitui, tal como saíram da boca, os discursos que o autor empresta às personagens, para posteriormente ser instaurado um estágio polifônico, de caráter multidimensional, em que ficam abertas, sem resolução, as oposições, sem procurar reconhecer como verdadeiro o material extraído da realidade.

Mesmo em peças como *Vai vir alguém* de Jon Fosse, em que de forma aparente há uma construção simples e econômica de palavras, o que o dramaturgo faz, a partir de estruturas mínimas de frase, que se repetem, com pequenas alterações, entre as personagens/ figuras HOMEM e MULHER, é construir sonoridades e sensações sinestésicas pelo diálogo e a palavra.

ELA.
Alegre.
Agora estamos quase na nossa casa

ELE.
A nossa casa

ELA.
Uma casa velha e bonita
Longe das outras casas

E das outras pessoas

ELE.
Sós você e eu.

ELA.
Sós e juntos
Ela levanta os olhos para a cara dele.
A nossa casa
Vamos ficar juntos nesta casa
você e eu
sós juntos

ELE.
E não vai vir ninguém
Param e ficam a olhar para a casa

ELA.
Agora chegamos à nossa casa

ELE.
E é bonita a casa

ELA.
Agora chegamos à nossa casa
À nossa casa
Sós você e eu
à casa
onde você e eu vamos ficar
sós junto
Longe de todos os outros
A casa onde vamos ficar juntos
sós
você eu juntos sós
ELE.
A nossa casa

ELA.
A casa que é nossa.

ELE.
A casa que é nossa
A casa onde não vai vir ninguém
Agora chegamos à nossa casa
A casa onde vamos ficar juntos
sós
você eu juntos sós
Voltam a andar ao redor da casa (FOSSE, 2000, p. 48)

Outra estratégia do drama contemporâneo é abrir mão da estrutura dialogada, por construções como o monólogo, o solilóquio, apresentando estruturas que flertam

com o conto, a novela, ou a narrativa de modo geral. E com isso, desde Beckett até ao escritor alemão Heiner Müller, passando por Marguerite Duras ou pelo autor bávaro Herbert Achternbusch, se impõe hoje a personagem monologante, que tem a particularidade de falar estando calada (SARRAZAC, 2002, p. 67).

Na dramaturgia brechtiana e sobretudo pós-brechtiana, o que importa é o conjunto dos discursos da “peça” e não as consciências isoladas das personagens individualizadas. Se o “monólogo” volta com força na escritura contemporânea (M. DURAS, P. HANDKE, B. STRAUSS, H. MÜLLER, B.-M. KOLTÈS), é porque o monólogo interior, a literatura do *stream of consciousness* passaram por aí: a ideia de uma conversa bem comportada entre dois indivíduos tomando café e falando gravemente do mundo é doravante anacrônica, até mesmo absurda. **Através dos textos contemporâneos, é o conjunto do texto que é dirigido, ou melhor, atirado na cara do público (HANDKE, BERNHARD). O diálogo não é mais possível a não ser entre o texto em bloco e o espectador.** Esta escritura se caracteriza por uma “destruição da dramaturgia dialógica”, um “mergulho suicida no solilóquio”: “Se as personagens deste teatro sem diálogo falam, é apenas aparência. Seria mais exato dizer que elas são faladas por seu criador ou que o público lhes empresta sua voz interior” (WIRTH, 1981: 11 e 14). Nesta “dramaturgia do discurso” (WIRTH, 1981), o discurso não é nem monólogo nem diálogo, é ao mesmo tempo monolítico e pulverizado. Dele, de sua estrutura, depende toda a organização cênica: ele não é mais o código linguístico inscrito na imagem e na linguagem cênica, mas o organizador de toda teatralidade. Segundo as palavras de P. HANDKE, “a figura do discurso determina a figura do movimento”. (PAVIS, 2011, p. 248-249, grifo meu)

Sarrazac (2002, p. 67-68) irá pontuar que o solilóquio das novas dramaturgias sai de um corpo mudo. É, literalmente, transcrito do silêncio, em que a abundância verbal é apenas o ressaque de um impedimento de falar, e a explosão de palavras da personagem intervém como estrita compensação a um recalçamento cujas causas são sociais e existenciais. Assim, Heiner Müller provoca, em *MáquinaHamlet*, o fracasso de Ofélia, a heroína shakespeariana afásica, nas margens do trágico quotidiano:

Eu sou Ofélia. Que o rio não guardou. A mulher na forca a mulher com veias cortadas a mulher com uma dose (de narcóticos) em excesso SOBRE OS LÁBIOS NEVE a mulher com a cabeça no fogão de gás. Ontem deixei de me matar. Estou só com os meus peitos, as minhas coxas, o meu ventre. Dou cabo dos instrumentos do meu cativo - a cadeira, a mesa, a cama. Destruo o campo de batalha que foi o meu lar... (MÜLLER, 1982, p. 45)

Verifica-se, ainda nas margens da reflexão, visto que não é possível aqui esse aprofundamento sobre os outros elementos que compõem o drama, que o esvaziamento de formato clássico do que entendemos por fábula, personagem e diálogo leva por consequência a um esvaziamento da ideia de ação e revela que o dramaturgo contemporâneo trava como principal luta, o embate com os limites expressivos da própria linguagem. A fábula se enfraquece, e não é capaz e não quer mais promover a mimese física de uma ação principal, pelo embate dialogado de individualidades, cuja composição de pequenas ações e intenções direciona, pelo pensamento, o espectador a um dado empírico da realidade.

O procedimento fabular sai do aspecto sintagmático para o processo paradigmático. Estruturas que fecham em um sentido pré-determinado o processo de composição são deixadas de lado em favor de procedimentos que valorizem a polifonia e a multiplicidade de significados. O drama sofre um transbordamento do épico e do lírico e de seus procedimentos expressivos, e a busca pela representação dá lugar à construção de estado de presença, de acontecimento.

Hans-Thies Lehmann é o teórico que de forma mais radical sugere uma mudança de paradigma para aquilo que compreendemos como “teatro dramático”, sustentado pelo princípio de uma fábula de viés aristotélico, que orientou o teatro desde a Grécia antiga até meados do século XX, que se sustenta por um teatro narrativo com começo, meio e fim, cujo princípio de organicidade tem perfil mecânico, marcado pelas ideias de “ordem, extensão e completude”. Em oposição a esse paradigma localizam-se certas produções teatrais nomeadas “pós-dramáticas”, que estão para além do drama em que a busca de reconhecimento de um sentido não é mais projeto almejado, e as fronteiras entre as artes sofrem um apagamento, mantendo um diálogo virtuoso com as artes plásticas e performáticas, por exemplo.

Segundo Fernandes, para Lehmann (2007), que democratizou o conceito “teatro pós-dramático” no final dos anos 1990, o termo é interpretado como

um novo modo de utilização dos significantes no teatro, que exige mais presença que representação, mais experiência partilhada que transmitida, mais processo que resultado, mais manifestação que significação, mais impulso de energia que informação. (FERNANDES, 2013, p. 23)

De outro lado, há uma comunidade de pesquisa, de certa forma representada pela voz de Jean-Pierre Sarrazac, que propõe estratégias de desvio para o drama e de reprise do teatro pós-dramático, em que se condensa o foco às estratégias dramaturgias contemporâneas, e vê no drama um ser vivo em constante transformação e mutação, de estrutura teratológica.

A estratégia é fugir de possíveis preferências e verdades absolutas, e surfar nas diferentes conceituações, a fim de alcançar entendimentos possíveis para uma dramaturgia, que assim como o fenômeno teatral, abrem portas de diálogo capazes de oferecer ferramentas para construção de ambientes de experimentação e expressão por meio do acontecimento, da presença, para além do sentido, do espetacular ou do espetáculo, em linhas debordianas⁶³.

Para entendermos melhor as proposições de Lehmann, é pertinente tratar as considerações da teórica brasileira Sílvia Fernandes a respeito do assunto. Em *Teatralidades Contemporâneas*, Fernandes (2013, p. 44) irá pontuar que o teórico alemão Hans-Thies Lehmann constrói sua argumentação sobre o teatro pós-dramático realizando uma aproximação conceitual entre teatro e dramático, em que define teatro dramático

como aquele que obedece ao primado do texto e se subordina às categorias de imitação e ação. Ainda que, evidentemente, elementos cênicos o constituam, é o texto dramático que lhe garante a totalidade narrativa e, por consequência, um significado previamente definido, que a combinação harmônica de recursos só faz reforçar. A principal ideia subjacente ao conceito de teatro dramático é a da representação de um cosmos fictício, que se apresenta em um palco fechado, ou teológico, como queria Jacques Derrida, e é instaurado por personagens que imitam ações humanas com a intenção de criar uma ilusão da realidade.

Segundo ela, em suas proposições, Lehmann gera um problema interpretativo: mesmo que argumente que a arte pós-dramática negue a tradição ao criar novas bases para constituição de sua substância, “ao definir a cena contemporânea por oposição ao drama e ao enfatizar a presença dos membros do organismo dramático no teatro pós-dramático, mesmo como estrutura morta” (FERNANDES, 2013, p. 47), incorre em contradição. Verifica-se que “não é a ausência de textos dramáticos que assegura a existência de um teatro pós-dramático, mas o uso que a encenação faz desses textos”

⁶³ Ver Guy Debord. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

(FERNANDES, 2013, p. 51), ou ainda, a potência que emana desses textos para construir imagens e teatralidades instáveis e provisórias que visam à cena, em que se constata uma gradativa “dissolução das personagens enquanto seres individualizados e à perda dos contextos cênicos coerentes” (FERNANDES, 2013, p. 53).

O teatro pós-dramático para Lehmann, pela ótica de leitura de Sílvia Fernandes, para além de um novo tipo de escritura cênica é

um modo novo de utilização dos significados no teatro, que exige mais presença que representação, mais experiência partilhada que transmitida, mais processo que resultado, mais manifestação que significação, mais impulso de energia que informação. (FERNANDES, 2013, p. 54)

Esse tipo de teatro sublinha-se no inacabado como sua própria fenomenologia da percepção, a fim de “manter-se em constante estado de potência, sem apoio numa ordem representativa” (FERNANDES, 2013, p. 57), em que convivem, de modo simultâneo, uma dramaturgia visual e uma “cena auditiva” de ruídos, música, vozes e estruturas acústicas, que levam o espectador a uma experiência diferenciada de percepção, criando um paralelismo de estímulos.

O que para a cena ocidental, em especial europeia, é de uma riqueza incomensurável, para o cenário brasileiro se mostra um portal de possibilidades e invenção e construção de devires, alimentando um ambiente em que as estratégias expressivas que estão sendo criadas, sejam postas em movimento.

Em *A representação emancipada*, Bernard Dort (2013) propõe uma síntese esclarecedora da trajetória de independência paulatina da cena em relação ao drama, que leva à emancipação progressiva dos elementos da representação e à renúncia à unidade orgânica da obra teatral. A nova concepção da representação, a partir dos anos 70 e 80, não postula a união das artes visando a um efeito comum, no princípio de arte total wagneriana, mas defende a relativa independência das várias fontes de enunciação no teatro, que se deslocam e se confrontam, em um combate pelo sentido, no qual o espectador é o juiz, e em que “a teatralidade deixa de ser uma unidade orgânica prescrita a priori para tornar-se uma polifonia significativa, aberta sobre o espectador não para figurar um texto ou organizar um espetáculo, mas para ser uma crítica em ato da significação” (FERNANDES, 2013, p. 120-121)

“[O] que se põe em ação é um mecanismo de revelação da teatralidade pelo esvaziamento do próprio teatro” (FERNANDES, 2013, p. 121) em que, na escrita dramaturgica, por exemplo, vemos o esvaziamento dos elementos que constituem historicamente o drama, ou seja, o enfraquecimento das instâncias de personagem, diálogo, ação, tempo, espaço, conflito, e concomitantemente da fábula, em favor de estruturas instáveis que sofrem invasão do épico e do lírico, do performativo, do biográfico, oferecendo ao espectador “o jogo”, como alternativa lúdica e operatória, e não o efeito de ilusão da representação. Assim, evidenciando aquilo que é teatral, abre-se espaço para o jogo, e o jogo, mesmo com suas regras e fronteiras de atuação, é um momento de compartilhar movimentos e operar escolhas que efetivam a participação e comunhão de todos os envolvidos. Fernandes (2013), se referindo às interpretações sobre o termo teatralidade, que na cena contemporânea adquire um caráter polissêmico, considerando o que Patrice Pavis pontua em *Voix et images de la scène* (1982), afirma que

para um espectador aberto às experiências da cena contemporânea a teatralidade pode ser, por exemplo, uma maneira de atenuar o real para torná-lo estético e erótico; ou um modo de sublinhar esse real em seu traçado obsessivo e repetitivo, que se aplica como terapia de choque para reconhecer o real e compreender o político; ou um embate de regimes ficcionais distintos, mas igualmente potentes, que impede a cena de estabelecer uma enunciação estável, construída a partir de um único ponto de vista, e abre múltiplos focos de olhar em disputa pela primazia de observação do mundo. A teatralidade pode ser também o discurso linear de um narrado tencionado para o final do mito, ou o canteiro de obras de um *work in progress* teatral, ou uma categoria que se apaga sob formas outras de performatividade, revelando campos extracênicos, culturais, antropológicos e éticos. (FERNANDES, 2013, p. 115)

Percebe-se que a leitura do formato da teatralidade de um determinado fenômeno teatral só será possível a partir da disposição democrática do espectador em perceber a organização de um discurso teatral de múltiplos enunciadorees, que se constrói a partir daquilo que é especificamente cênico, ou seja, prehe de teatralidade.

Se “uma peça de teatro é um lugar, um espaço, uma arquitetura onde o olhar e a escuta do leitor/ espectador devem poder penetrar, traçar um caminho, circular” (SARRAZAC, 2005, p. 208) e a

teatralidade resulta da intencionalidade artística que organiza, de formas variadas, elementos espaciais e temporais que produzirão sentido numa cena oferecida ao olhar de espectadores que, em tese, se construirão como público e reiterarão, cada um para si mesmo e coletivamente, por meio da experiência artística, sua existência e seu pertencimento ao mundo (SAADI, 2011, p. 335),

podemos considerar que a porosidade de sentidos que marcam a dramaturgia contemporânea, o esvaziamento do caráter clássico da fábula como vetor de sentido, em favor de uma sintaxe mais abrangente de significados, é uma das condições que fazem tal tipo de escrita exigir uma participação ativa do espectador/ leitor na proposição, a cada nova leitura, de sentidos possíveis para o que está sendo proposto. Tais dramaturgias, ao dialogar com a cena, promovem um estado intenso de instabilidade e tornam escorregadios os procedimentos de construção de sentido e compreensão de sua organização, além de gerarem um desconforto, a princípio, no espectador/ leitor acostumado a uma escrita/ cena orientada pelo regime do representativo.

Tal complexidade se manifesta quando a fábula se configura como fragmentada ou hiper fragmentada. Já no século XIX, a peça inacabada *Woyzeck* de Gerg Büchner propõe, de forma modelar, em quadros, um procedimento de fragmentação da fábula, em que acompanhamos a personagem principal, ser conduzida, pela necessidade de sobrevivência, a experiências científicas das mais estranhas, e a enfrentar uma realidade de abuso. Contudo, o que liga os quadros é o trajeto que a personagem realiza para ao final, de forma banal, matar sua amada.

O procedimento de fragmentação se ampliará, e veremos, por exemplo, Michel Vinaver em *À procura de emprego* centrifugar em diálogos curtos a vida de uma típica família urbana, na França dos anos 70, em que, em meio a uma entrevista de emprego a um recrutador de uma grande corporação, Fage, pai e marido, se vê as voltas com problemas domésticos e a gravidez indesejada da filha com um imigrante de origem africana.

Em *Demande d'emploi*⁶⁴, Vinaver remata a desconstrução do drama relativizando a noção, que até esse momento acreditávamos ser intocável, de *situação dramática*. Esta peça funciona como uma centrifugadora que faria voar em pedaços, que separaria em quantidades discretas a vida familiar de Fage, quadro quinquagenário no desemprego,

⁶⁴Em português *A procura de emprego*.

da sua mulher e da sua filha. Em cada um dos trinta «fragmentos» em que a personagem principal, Fage, se vê simultaneamente confrontado com a mulher e com a filha assim como com uma espécie de inquisidor, Wallace, responsável pelo recrutamento de quadros de uma empresa, o presente, o passado e o futuro dos Fage surgem misturados, transformados em partículas de um movimento browniano. Um novo tipo de montagem é experimentado, onde as réplicas já não se ajustam umas às outras de modo a criar uma situação, onde elas provêm de contextos, de lugares e de épocas diferentes. O diálogo e a acção, cuja descontinuidade é levada o mais longe possível, já só formam uma colecção heteróclita de palavras e de gestos. Os das personagens ao longo das semanas, dos meses que a peça explora. Explosão da situação dramática e desmembramento do indivíduo Fage sobrepõem-se rigorosamente em *La Demande d'emploi*. (SARRAZAC, 2002, p. 29)

No exemplo brasileiro, *Fractal* de Patrícia Kamis, realiza-se uma ruptura com a noção de ordem, mas mantendo a ideia de completude. A partir de seis momentos (no cabeçalho de cada momento, temos, nessa ordem: *Fractais*, *Terceiro Fractal*, *Primeiro Fractal*, *Qu to Frct l*, *e t mo Fr c al*, ...), podemos perceber que a peça sugere uma situação familiar, em que as falas revelam informações sobre as personagens, representadas pelas instâncias UMA MULHER/ UM HOMEM, que não necessariamente emitem discursos e impressões que via de regra, pelas convenções sociais, seriam do sexo oposto ao que o cabeçalho da fala determina. A dramaturgia se manifesta em carácter fragmentado e refratário, passível de deduzir espaços, mas não de forma seguramente definida.

FRACTAIS

UMA MULHER

Faz tempo que eu preciso te contar uma coisa.

UM HOMEM

Então, vamos conversar.

UMA MULHER

Porque você me chamou?

UM HOMEM

Sente-se. Fique à vontade.

UMA MULHER

Seus pais não vão desconfiar?

UM HOMEM

Alguém precisa varrer o pó desta casa. Está tudo tão sujo.

UMA MULHER

Não sei o que fazer, ela veio sem avisar.

UM HOMEM

Querido, por favor, ele está dormindo! Deixa ele descansar um pouco.

Faz tempo que eu não tenho uma boa noite de sono.

UMA MULHER

Cansada? Você não faz nada! Olhe para mim! Quem é que pensa em mim nesta casa?

UM HOMEM

Tenho pensado tanto em você, em nós dois.

UMA MULHER

Ouvi dizer que a empresa está indo bem, com um aumento significativo nas vendas.

UM HOMEM

Vamos conversar ou não? Porque seu pai não aguenta mais, eu não aguento mais. A gente precisa se entender.

UMA MULHER

Você não me deixa falar! Eu ensaiei tanto para poder te falar!

UM HOMEM

Os filhos ficam tão diferentes depois que se casam!

UMA MULHER

Manda esse moleque calar a boca e ir te ajudar!

UM HOMEM

Ultimamente nós só discutimos.

UMA MULHER

Deixa que eu limpo a casa hoje. Não é nada. Podemos conversar amanhã.

UM HOMEM

Ele não tem tempo para mim.

UMA MULHER

O que você quer dizer com “fim”?

UM HOMEM

Fiz aquela torta de banana que você gosta.

UMA MULHER

Eu sei. A cozinha tá imunda.

UM HOMEM

Não faça isso, ela não tem mais idade.

UMA MULHER

Talvez ela nem se lembrasse do meu nome.

UM HOMEM

Eu só tenho você. Quando a gente vai se casar?

UMA MULHER

Se o dólar continuar em baixa, o quadro pode ser bem positivo.

UM HOMEM

Eu não consigo mais.

UMA MULHER

Ele não para de chorar! Isso me irrita!

UM HOMEM

Ele nunca me ajudou em casa.

UMA MULHER

Odeio quando você elogia o filho dos outros.

UM HOMEM

Eu tenho me sentido estranha.

UMA MULHER

Conheço seu olhar. Você se sente atraída por ele?

UM HOMEM

O que você me pede está fora de cogitação.

UMA MULHER

Quando você terminar, a gente conversa.

UM HOMEM

Foda-se a gramática! Nunca mais me corrija!

UMA MULHER

E a saúde? Tudo bem? (KAMIS, 2010, p. 3-7)

Durante o percurso de leitura percebe-se que a escrita tenta se aproximar da dança contemporânea, em que os corpos, em constante movimento, realizam procedimentos dicotômicos de alto/ baixo, céu/ chão, balé clássico/ danças rituais, em que ora os corpos estão em simetria, harmonia e sintonia, para logo escaparem desse fluxo de reconhecimento e desaguarem em novas propostas de configuração do corpo, criando desenhos inesperados e um trajeto instável de liberdade. Ora o diálogo alcança uma sintonia, que em segundos é desfeita, e uma fala, agora, terá sua réplica mais adiante, em um momento em que o pensamento só é capaz de perceber uma reminiscência. De outra forma, temos a impressão que a fábula já fora um espelho intacto na parede, mas agora, encontra-se espatifado no chão, e só quando nos afastamos é possível ver uma imagem refletida, mas impossível de se manifestar coesa, pois existem lacunas entre os cacos. Escritas fragmentadas como de Vinaver e Kamis exigem maior participação do espectador/ leitor, visto que

o texto em fragmentos atinge limites em que a enunciação é privilegiada, o que torna o trabalho do leitor particularmente delicado por falta de apoios concretos concernentes à situação. É preciso, então, que ele aceite abandonar seu sistema habitual de observação, que desconsidere o que seria da ordem de uma situação tradicional e que se entregue aos fragmentos do diálogo. Esse é o preço para se encontrar a unidade profunda de textos em que as variações do espaço e do tempo são tantas e tão repentinas que é preferível ficar na superfície da fala, no ponto em que o choque das réplicas fragmentárias produz sentido quando se aproximam umas das outras e podem ser compreendidas em sua continuidade. (RYNGAERT, 1998, p. 132)

Revelam um processo de montagem dos diálogos esburacado, que na verdade demonstra que o teatro vive bem com o déficit crescente de continuum dramático.

A segmentação e o espaçamento rigoroso do texto não são reconhecidos gratuitamente, mas sim para remediar toda a nostalgia da Figuração. Reinventar, variar, ajustar o recorte do texto dramático, é o mesmo que dedicar-se a um trabalho sisifiano de *desnaturalização*. Prevenir a reconstituição da obra em “pedaço de vida”; preservar o palco contemporâneo de um retorno ao naturalismo. “Espaçar” o texto dramático, é erigir uma arquitetura do vazio. Desconstruir. (SARRAZAC, 2002, p. 29)

Se em termos clássicos, a fábula se relaciona a um enunciado mais lógico-causal que linear, cuja urgência é promover um sentido, em textos como *Fractal*, há um movimento coral, ou seja, um processo de montagem e hiperfragmentação das falas, que indiretamente produz uma voz de coro (do povo, do social, da massa humana anestesiada à vida fragmentada, comum ao homem contemporâneo) à personagem, como vozes que emitem partículas de vida para tentar constituir um todo. Cria-se um procedimento de montagem da língua, que permite a *posteriori* fazer “aceder a um começo de sentido” (SARRAZAC, 2002, p. 59), visto que “o enredo da linguagem provoca o atraso do sentido, mas não a sua anulação” (SARRAZAC, 2002, p. 59)

Sarrazac (2002, p. 60) explica que ao criar um efeito de montagem microscópica, dramaturgos como Vinaver “apresenta-nos o seu forro ideológico: os ataques de sexismo, de militarismo, de violências reacionárias da nossa língua comum; os impulsos de racismo”.

As peças de Vinaver permitem ver, como se fosse em câmara lenta ou sob uma iluminação estroboscópica, como se pudéssemos sondar-lhe os instantes, um ataque de linguagem, aquele que encaminha «naturalmente» um indivíduo para o racismo, para o sexismo, para a colaboração de classe, para o sacrifício da sexualidade, tal como aqueles, mais fugidios, que exprimem uma vontade de se libertarem.

Há animais aos quais se tiram algumas plumas da ponta das asas, para os impedir de voar, outros aos quais se amputa um músculo ou um nervo para os domesticar. Vinaver faz um pouco disso, segundo me parece, relativamente a esses diálogos selvagens que ele mergulha directamente no quotidiano: corta-lhes os laços orgânicos. Desencaixar as réplicas quando se ajustam demasiado bem, fundi-las, quando se opõem com demasiada evidência, privá-las do enunciador quando o reclamam com demasiada insistência, encaixá-las, parti-las, torcê-las, etc...: «sofrimento» graças ao qual uma língua se desnaturaliza, através da montagem. Intervenção na língua quotidiana onde a *despontuação* se assume como um elemento fundamental: «Porquê a ausência de pontuação, interroga-se Vinaver: porque as pessoas falam de um jacto fluído com cortes que não se encontram exactamente no sítio onde se encontrariam os signos. Desejo de tornar o actor (mas também o leitor) mais livre e inventivo na sua apreensão do texto; de o pôr mais perto da realidade das coisas ditas; porque a pontuação - que é uma ajuda à compreensão, mas também uma questão de conforto e de hábito-impede o jacto dos ritmos, das associações de imagens e de idéias, incomoda as combinações, as recuperações de sons e de sentidos, é um obstáculo a tudo o que é confusão. Organiza, fixa, quando o objectivo, aqui, é atingir a máxima fluidez que a linguagem (tal como eu a escrevo) permite»⁶⁵. (SARRAZAC, 2002, p. 60-61)

⁶⁵ Michel Vinaver, «Em cours d'écriture de Par-dessusbord» in *Travail théâtral*, janv-mars 1978, p. 67.

Porém, o que se verifica de forma intensa, é a desconstrução do diálogo dramático, configurando, “hoje, um projecto comum a maior parte dos autores” (SARRAZAC, 2002, p. 6). Por conseguinte, a mimese da ação sofre um enfraquecimento, e a escrita dramática apresenta-se como um espaço de tensões, de pontos de fuga, em que, como coloca Sarrazac (2002), há um procedimento de transbordamento do dramático, pelo épico e/ ou lírico, o que sustentaria sua visão de rapsodização do teatro:

recusa do "belo animal" aristotélico e escolha da irregularidade; caleidoscópio dos modos dramático, épico e lírico; reviravolta constante do alto e do baixo, do trágico e do cômico; junção de formas teatrais e extrateatrais, formando o mosaico de uma escrita resultante de uma montagem dinâmica. (SARRAZAC, 2002, p. 102)

Sarrazac (2002, p. 102) defende a ideia de que o devir rapsódico do teatro aparece, assim, como a resposta acertada a esta explosão do próprio mundo. A montagem das formas, dos tons, todo este trabalho fragmentário de desconstrução/reconstrução (descoser/recoser) em torno das formas teatrais, parateatrais (nomeadamente, o diálogo filosófico) e extrateatrais (romance, novela, ensaio, escrita epistolar, diário, relato de experiências de vida...) praticado por escritores tão diferentes quanto Brecht, Müller, Duras, Pasolini, Koltés, apresenta características de uma intensa rapsodização das escritas teatrais.

Em consonância, Fernandes (2003, p. 162-163) salienta que a contaminação do drama pela cena contemporânea aconteceu especialmente pelo uso de procedimentos literários que já não pretendiam construir uma ação dramática para ser atualizada pelo palco. Agora os dramaturgos procuravam incorporar a própria teatralidade ao texto, na tentativa de apropriar-se de tudo aquilo que na representação é especificamente cênico.

A forma dramática, além de expressar um sentimento de época, sempre revelou uma prática cênica, um tipo de desempenho e uma determinada imagem da representação. **A qualidade do espaço, o estilo de atuação e o modelo de fábula que o teatro estava apto a contar sempre foram fatores determinantes da escritura do dramaturgo.** A diferença, sentida numa parcela da dramaturgia recente, é que aparentemente esqueceu as preocupações com a ação dramática, escrita para ser atualizada pelo espetáculo. Talvez a resposta dos dramaturgos à escritura autoral dos encenadores tenha sido uma dramaturgia não dramática, sem ação, que em última instância é autônoma. Pode ser lida como poema, depoimento ou relato. (FERNANDES, 2003, p. 157-158, grifo meu)

Em textos como *O animal do tempo* e *A inquietude*, adaptações para a cena do *Discurso aos animais* de Valère Novarina, temos contato com um texto híbrido. Configura-se com um monólogo, que apresenta a figura difusa do “João Adviseiro” que a todo tempo está em manobrar com a palavra, criando neologismos e manipulando a sintaxe da língua, a fim de construir uma nova alteridade a partir de uma linguagem outra. Novarina usa como estratégia fomentar um processo de transbordamento dos aspectos líricos de criação e, de sugestão de demonstração, típico do épico, manifestando uma performatividade da língua, em um procedimento constante de atualizar as palavras e manifestar novos significados, a fim de promover a irrupção do real, enquanto acontecimento, a cada nova palavra e construção de frase, em que o texto pode ser lido tanto quanto drama ou, aos olhos despercebidos, ser compreendido como um depoimento e seus fluxos de consciência.

Sextacádri oito do quatorze esperte seiscentos mil: outubro terça-feira oito. De quem são esses sons? São os sons dos homens. São as palavras daqueles que entram no mundo saindo. Elas se dividem algumas em ritmo, umas dizem pouco, outras dizem menos. Quartoledecádi iâmbica três fudiana. Noite breve. Eu vi nas feras. Hoje nós tivemos muitos golpes nas nossas cabeças, chuva fina que caía em cima de nós direto na água. Vardoledecédi oito de nove: tivemos ainda mais chuva que ontem ainda pior. Merdoledecardi dez: noite fresco, nebuloso fresco. Trinta e dois de dezembro: amanhã comemora-se o ano velho. Brindamos a ele com alegria. Amanhã: dia e festa de amanhã e dos animais sempre aí. Quinta-feira dia 18 de setembro de 86: os objetos de matéria e as coisas sofrem ainda muito mais enormemente de estar aí que ontem. Quatro horas: joguei 421 por um bom tempo. Depois eu decidi ser a partir de segunda-feira, o maior criminoso em segundo de todos os tempos, antiguidade incluída. (NOVARINA, 2007, p. 25)

Outra dramaturgia que revela um transbordamento, como sugere Sarrazac (2002), é a já citada peça *AQUI* de Fischer, que nos permite identificar quanto do gênero lírico contamina a escritura destinada à cena e como essa relação se retroalimenta e colabora para explicar essa sensação de crise dos gêneros, que antes de ser apocalíptico, simboliza um posicionamento reflexivo frente ao que compreendemos como arte.

Em seu campo estrutural, ainda dialogando de forma tênue com a forma, a peça se organiza dramaticamente (!) em oito tempos em que brotam personagens/ figuras, ora na instância humana (figura feminina), ora não humana (animal demarcando território “Meu mijo fica mais escuro quando como demais. Meu mijo nas folhas elas mais escuras.

Tem cheiro mais forte.”), e até não biológica, como no *Tempo 7* em que nos deparamos em um corpo vivo em contato a um corpo de vidro “Eu quero possuir o corpo de vidro. Tão imóvel. Frio.”

O primeiro tempo é marcado por múltiplas vozes, uma preparação desestabilizadora para o que virá posteriormente: os outros sete tempos. Após uma rubrica indicando uma relação sensorial com a luz “(Luz muito intensa)”, “(Que cega)”, há uma construção textual que dialoga com as lacunas do texto, e as lacunas da folha em branco, e desdobra essas personagens/ figuras (!) em uma miríade de sensações e um trabalho com a linguagem em caráter sensorial (visão, tato e audição).

O texto promove um estado de instabilidade formal (em relação às qualidades formais do drama) e ativa a pulsão de vida (carne, dente, mordida, mastiga, engole, sugando, chupando, lambe) e a pulsão de morte (pó, vidro, sangue podre). *AQUI* não corrobora com o regime representativo, mimético, de imitação de um real referencial, e sim com o que Rancière (2009, p. 32) pontua como regime do estético.

Estético, porque a identificação da arte, nele, não se faz mais por uma distinção no interior das maneiras de fazer, mas pela distinção de um modo de ser sensível próprio aos produtos da arte. A palavra “estética” não remete a uma teoria da sensibilidade, do gosto ou do prazer dos amadores de arte. Remete, propriamente, ao modo de ser específico daquilo que pertence à arte, ao modo de ser de seus objetos. No regime estético das artes, as coisas da arte são identificadas por pertencerem a um regime específico do sensível. Esse sensível, subtraído a suas conexões ordinárias, é habitado por uma potência heterogênea, a potência de um pensamento que se tornou ele próprio estranho a si mesmo: produto idêntico ao não-produto, saber transformado em não-saber, *logos* idêntico a um *pathos*, intenção do inintencional etc.

Pensando nesses termos, de um viés estético, para analisar literariamente a dramaturgia contemporânea, Zumthor (2014) pontua que quando se introduz nos estudos literários os processos de percepção sensorial, ou seja, se considera o caráter fenomenológico do corpo enquanto presença, gera-se tanto um problema de método quanto de elocução crítica, mas que abre possibilidades de interpretação e compreensão dessas dramaturgias que dialogam profundamente não só com o corpo performático, mas com o teatro, como uma instância e espaço da própria *performance*. Novas escritas dramáticas acabam se configurando como teatros da fala, da elocução, da voz como parte de um corpo vivo que sofre as interferências de um espaço (teatro), cuja dinâmica

envolve o aqui-agora, um corpo que interpreta (ator real ou virtual, quando for uma leitura solitária) e uma plateia/ leitor que dialoga e é contaminado em caráter retroativo por esse texto, de caráter poético, orgânico, em que “a poesia [é] ‘mais física do que intelectual’. Importam aqui menos as estruturas que os processos e as pulsões que as colocam” (ZUMTHOR, 2014, p. 43).

Quando entramos em contato com a escritura de Fischerm, buscamos em um primeiro momento alguns resquícios do gênero dramático (diálogo; a composição das cenas; instâncias mínimas de tempo e espaço, personagens de físico e psicológico, minimamente identificáveis; conflito; ação; uma fábula paradigmática cuja mecânica possa ser compreendida), ou simplesmente elaborar seu enredo, mas todas as nossas expectativas são problematizadas e colocadas em estado de suspensão, de estranhamento. A princípio o texto pode sugerir uma justaposição de poemas livres e prosas poéticas em que o trabalho com palavra está em lidar com dêiticos que aproximam e justapõem as ideias de vida *versus* morte; uma miríade de sensações que dialogam com o humano, o animal, o vegetal, o não biológico.

Mas em um segundo momento, o texto deve ser recepcionado como um drama, obviamente radicalmente distante na instância do drama rigoroso - pautado em uma tensão, mas ainda assim um exemplar do gênero dramático, de dimensão dupla: o estudo do texto, o que chamamos literatura dramática, e o estudo do espetáculo, a outra face do fenômeno teatral.

AQUI operacionaliza a mimese como drama, problematizando uma poética da contemporaneidade, que abarca toda a complexidade do homem ordinário, e para isso se apropria da lírica, das lacunas e do potencial de constrição extrema dos temas que o gênero lírico maximiza, fazendo com que no contato com o espectador/ leitor o texto vibre, centrifugue as possibilidades de existência em múltiplas possibilidades de vida no aqui-agora que o próprio título da obra intensifica.

O texto vibra; o leitor o estabiliza, integrando-o àquilo que é ele próprio. Então é ele que vibra, de corpo e alma. Não há algo que a linguagem tenha criado nem estrutura nem sistema completamente fechados; e as lacunas e os brancos que aí necessariamente subsistem constituem um espaço de liberdade: ilusório pelo fato de que só pode ser ocupado por um instante, por mim, por você, leitores nômades por vocação. Também assim, a ilusão é própria da arte. A fixação, o preenchimento, o gozo da

liberdade se produzem na nudez de um face a face. Diante desse texto, no qual o sujeito está presente, mesmo quando indiscernível: nele ressoa uma palavra pronunciada, imprecisa, obscurecida talvez pela dúvida que carrega em si, nós, perturbados, procuramos lhe encontrar um sentido. Mas esse sentido só terá uma existência transitória, ficcional. (ZHUMTOR, 2014, p. 54)

Fischer, ao utilizar-se do lírico, contamina o drama com novas possibilidades expressivas, para além do caráter discursivo do gênero, que pretende construir uma ação dramática originada no princípio de causa-efeito para ser atualizada pelo palco. A obra problematiza o próprio conceito de ação dramática que caminha para desvendar um conflito engendrado pela fábula, para uma leitura de ação que abarca tanto o intra-subjetivo, o intersubjetivo e as instâncias de caráter sensório-cognitivo, que coadunem com a ideia elaborada por Merleau-Ponty (1978, p. 118) ao analisar a produção artística de Cézanne de que “a expressão do que existe é uma tarefa infinita”. E este procedimento de expressão é um procedimento de caráter prazeroso, não hedonista, mas de mais arcaico, ritual da faceta humana, do tempo presente, que a produção artística conserva na poesia, no poético, na interpretação intuitiva dos fenômenos e das relações.

O que o drama ganha ao se apropriar do lírico, é o que Patrice Pavis (2011) pontua do texto poético, se bastar por si mesmo, sua autossuficiência, chegando a recusar outro suporte que não à ressonância sonora na mente do leitor-ouvinte. Tal caráter estrutural da poesia faz com que, no campo da cena, da emissão, da mímica, e da pirotecnia visual, seja assumido pelo leitor/ intérprete uma performance e um posicionamento mais constricto, econômico.

Em contraponto, quase que em estágio de oxímoro, a entrada da poesia no teatro, e em extensão no drama, se deve ao fato de que

[...] a poesia obriga o espectador a uma outra escuta, o que beneficia tanto a poesia quanto o teatro. A poesia reencontra a oralidade, a corporalidade, a humanidade de textos quase sempre condenados ao segredo do papel e da voz interior. [...] Assim, o teatro abre uma outra via à poesia: ao teatralizar-se, ao enunciar-se em público, a poesia reencontra suas origens na poesia oral [...] e a encenação encontra liberdade de atuação e obriga o espectador a abrir mão de sua preguiça natural, do gosto pela identificação prazerosa ou pelo distanciamento protetor, para refletir sobre o que se passa nele, e isto, unicamente durante a enunciação do texto e para favorecer uma mediação interior, uma livre associação a partir da escuta dos poemas. (PAVIS, 2011, p. 294-295)

Deste modo, o avanço ou domínio do lírico dentro do drama se configura na extrema problematização da forma do gênero dramático e uma relação mimética com o real referencial que extrapolam o verossímil e o necessário, colocando a literatura em outra ordem, em um estágio de devir, em um procedimento de escrita que faz com que os limites da própria língua tenham sua elasticidade testada.

Pode-se observar em *AQUI* diferentes distribuições da mancha tipográfica na folha de papel em branco, ora recuadas à direita, ora à esquerda, um trabalho com o tamanho da fonte, recursos que não são aleatórios, sugerem uma leitura/ interpretação diferenciadas, um posicionamento frente ao texto mais crítico. Espaços entre as palavras são mais intensos em alguns “tempos” que em outros, sugerindo lacunas que o leitor deverá ou não preencher com suas experiências, num contato mais sensitivo-sensorial que cognitivo-pedagógico de compreensão da realidade.

As palavras são prenes de significado, os termos justapostos, formando neologismos, promovem uma explosão de sentidos: pele negra- pó negro – corpo-garganta – língua – dentes – areia – mar – sangue – podre – carne – sopro – vento – dançar – flutuar, no *Tempo 1* por exemplo, o mais longo dos tempos, e; em contraposição, pele fria – vidro – fino – transparente – imóvel – frio – olhos congelados – corpo de vidro – rígido – gritos – cortessangue, no *Tempo 7*. Verifica-se em determinados “tempos” a condensação e o trato meticuloso com a palavra:

Sento na areia
 Cansado sem pés
 Os olhos também morrendo o mar também me lambe
 A pele enrugando
 mais devagar

Queria tanto seus olhos

O mar é tão grande

distante
 muito (FISCHER, 2011, s.p.)

Em outros momentos (atos?) a prosa, com viés poético, é que domina, como uma forma contínua dentro da mecânica da própria escrita da dramaturga em constantemente quebrar as expectativas do leitor e construir um drama problematizador

do gênero dramático, no campo formal, e que permita o leitor adentrar em certas nuances de uma possibilidade de existência humana, no eixo temático, que sente concomitante prazer e dor ao ter contato com outra forma de vida (?), como por exemplo, da expressividade de um corpo de vidro, tornando imanente uma pulsão de vida e uma pulsão de morte “Passo a língua no corpo de vidro. Prazer. Frio. Prazer frio rígido. Circunda. O prazer e o prazer quebra o vidro mais cada vez. Os golpes são quase gritos. Possuindo o corpo de vidro. O corpo meu? Exposto em cortessangue.” (FISCHER, 2011, s.p.)

Sem pretender-se totalizante, pode-se considerar a proposta de *AQUI* mais alinhada ao que se nomeia, no campo de pesquisa do drama, de *poema dramático*, pelo seu caráter experimental, de margem, cuja liberdade é a da forma e de uma linguagem que ganharia vida e permitiria nomear as coisas.

[...] o poema dramático substitui 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. Embora o poema dramático do século XIX tenda a se aproximar do poema, enquanto o do século XX revela-se mais experimental e aberto, ele antecipa a criação das formas híbridas atuais e prepara uma consciência de espectador. Podemos considerá-lo uma das manifestações da crise do drama: pretendendo-se contestatório, e escrevendo-se *contra um certo teatro*, ele está à procura de outra teatralidade. Sua liberdade constitui sua fecundidade, pela diversidade das formas e da linguagem, e pelas possibilidades oferecidas, por ocasião da passagem à cena. (JOLLY & SILVA, 2012, p. 141-142)

O lírico no teatro breca, interrompe a ação, e esse retardamento tem efeito épico, de antiilusão. Assim, Fischer, com a peça, propõe uma reflexão ao percurso que as dramaturgias aqui relatadas vêm traçando: um estágio “de crise” que impulsiona o dramaturgo a um diálogo direto com a tradição e o cânone, manobrar e dilatar a sintaxe da língua⁶⁶ para produzir efeitos estéticos de caráter sensório-cognitivo, em detrimento a

⁶⁶ Escrever não é certamente impor uma forma (de expressão) a uma matéria vivida. A literatura está antes do lado do informe, ou do inacabamento, como Grombrowicz o disse e fez. Escrever é um caso de devir, sempre inacabado, sempre em via de fazer-se, e que extravasa qualquer matéria vivível ou vivida. É um processo, ou seja, uma passagem de Vida que atravessa o visível e o vivido. A escrita é inseparável do devir: ao escrever, estamos num devir-mulher, num devir animal ou vegetal, num devir-molécula, até num devir-imperceptível. [...] A língua tem que alcançar desvios femininos, animais, moleculares, e todo

um paradigma de efeito-causalidade (caráter lógico dedutível da realidade), fazendo com que um dos elementos mais importante para a construção do drama, a fábula, adquira um nível de porosidade, a ponto de se aventar a sua ausência em determinadas dramaturgias contemporâneas.

Torna-se cada vez mais imperceptível identificar um fio condutor (um fio de fábula), nessas dramaturgias, que ao subverterem a língua, buscam por meio de uma sintaxe mínima ou múltipla, verter em pulsão criativa toda a intensidade da vida ordinária do homem contemporâneo, seja no exato momento de dispor na mancha tipográfica uma única palavra-texto prenhe de significados, seja problematizando ao extremo os elementos que identificam como tal o texto dramático, ideologicamente configurados, ao longo do tempo, e cristalizados no “drama absoluto” de Szondi ou “drama rigoroso” de Rosenfeld, a saber, o conflito, a ação, o diálogo intersubjetivo no tempo presente, a personagem, o tempo, o espaço, as rubricas, as divisões, etc.. É uma marcha inexorável em busca de novas formas para o drama contemporâneo, a “dramaturgia do descontínuo” segundo Ubersfeld (2013), que teve seu início com a aventura do “drama moderno”, em dramaturgias ocidentais do final do século XIX e início do século XX.

Enfim, a escrita de Fischer, inconscientemente, em oxímoro, é um texto dramático, que se estrutura *a priori* como um texto não-dramático em moldes clássicos, que objetiva atingir uma potência tal, para que funcione como texto de que a cena se apropria mais como matéria cênica do que como matriz de atualização de tramas e personagens, assim como o faz certo teatro contemporâneo que se apropria de textos não dramáticos (poemas, excertos filosóficos, romances, etc) para construir um trabalho cênico singular, uma tendência da cena atual como pontua Hans-Thies Lehmann (2007) em *Teatro Pós-dramático*.

Gilles Deleuze (2010) em *Manifesto de menos*, ao analisar a cena de Carmelo Bene vai identificar que o encenador italiano opera um teatro de subtração, de retirada de todos os elementos de poder da língua e nos gestos, na representação e no representado. O filósofo sugere que o teatro assumirá seu potencial político se fugir do representativo, se distanciar do conflito, que no fenômeno teatral, de modo geral, já vem institucionalizado. A alternativa segundo Deleuze é provocar uma variação na língua, uma

desvio é um devir mortal. Não há linha reta, nem nas coisas nem na linguagem. **A sintaxe é o conjunto de desvios necessários criados a cada vez para revelar a vida das coisas.** (DELEUZE, 1997, p. 11-12, grifo meu)

espécie de gaguejar, “mas sendo gago da própria linguagem e não simplesmente da fala...” (DELEUZE, 2010, p. 44).

Gaguejar, em geral, é um distúrbio da fala. Mas fazer a linguagem gaguejar é outra coisa. É impor à língua, a todos os elementos internos da língua, fonológicos, sintáticos, semânticos, o trabalho da variação contínua. (DELEUZE, 2010, p. 45)

Sarrazac pontua que “praticar sem timidez as desconexões, as aspas, juntar o mosaico das línguas e dos discursos, eis o campo de novas possibilidades que se abre perante a escrita teatral contemporânea” (SARRAZAC, 2002, p. 72), para mais adiante vaticinar que “no futuro, o dramaturgo-rapsodo terá ainda que se confrontar com a língua” (SARRAZAC, 2002, p. 75).

Assim, esse ato de gaguejo deleuziano é uma forma de confrontar a língua, fugindo das instâncias de poder institucionalizadas pelo controle do pensamento que a fábula e os outros elementos do drama clássico (absoluto ou rigoroso) realizavam para garantir o regime representativo.

O que certa dramaturgia contemporânea faz é realizar esse gaguejo, a manobra ostensiva com a língua, como ato político, “na tentativa de responder às exigências de tema e forma do final do século XX e início do XXI” (FERNANDES, 2003, p. 154).

Voltando a peça *Pinokio*, percebe-se que tentando construir uma nova alteridade, e por consequência trazer novas possibilidades temáticas, Alvim busca uma profunda subversão do núcleo duro do gênero dramático (diálogo intersubjetivo no tempo presente, marcado por personagens bem construídas física e subjetivamente, uma fábula bem composta e identificável capaz de construir um conflito entre as personagens a ser encerrado ao final da peça). Trabalhando no campo do poético com o uso intensivo de dêixis⁶⁷ e neologismos e uma economia de referências fabulares, dialoga com o que Deleuze (2014) defende ser uma literatura menor: desterritorialização da língua, a ligação do individual no imediato político, o agenciamento coletivo de enunciação, ou seja,

⁶⁷ Dêixis, termo que provem da linguística, “é uma expressão que assume sentido na situação de enunciação: lugar e momento, locutor e ouvinte têm existência apenas em relação à mensagem transmitida. Entre os dêiticos, figuram os pronomes pessoais (eu, tu, você), os verbos no presente, os advérbios de tempo e lugar, os nomes próprios, assim como todos os recursos mímicos, gestuais ou prosódicos para indicar as coordenadas espaço-temporais da situação de enunciação” (BENVENISTE, 1966, p. 225-285 in verbete DÊIXIS de PAVIS, 2011, p.88).

condições revolucionárias de toda literatura no seio daquela que se chama grande (ou estabelecida).

Sua dramaturgia está pautada em manipular, ou melhor, construir novas possibilidades de experiência estético-sensível das instâncias de tempo, espaço e da condição humana e tem suas ideias condensadas na obra *Dramáticas do Transumano*.

o teatro não é entretenimento – já existe entretenimento o suficiente
o teatro tampouco é reflexão – existem, hoje, inúmeras instâncias
destinadas a isto
o teatro é, sim, o lugar de experiencarmos o tempo, o espaço e a
condição humana de outros modos, para além da vivência que a cultura
nos proporciona
isto, só o teatro pode fazer – este lugar, só o teatro pode instaurar.
(ALVIM, 2012, s.p.)⁶⁸

O foco de sua dramaturgia está para a cena, tem como desejo potencializar o que se apresentará na cena. Contudo, essa mesma potência se apresenta incólume na dramaturgia, no momento de leitura, e se manifesta nos processos⁶⁹ de construção de tempo e espaço que o dramaturgo elege para criar o efeito de instauração do aqui-agora da cena.

{como o foco vai para a opsis, o mythos não se impõe como sentido (ou mecanismo estruturador) da obra (a narrativa existe como o cadáver do pai que jaz no fundo do oceano, obnubilado pelo mar revoltado instaurado pelas operações formais perpetradas pelo autor)} problematizar a narrativa é derivação inevitável da problematização do sujeito, posto que advém da problematização do sentido (narrativa, como o sujeito, é um mecanismo de sentido) (ALVIM, 2012, p. 20)

Deste modo, para Alvim, *Pinokio* se constrói como uma dramaturgia que se potencializará na fala (aqui consideramos também possível, essa pontencialização, no

⁶⁸Em todas as citações de Roberto Alvim buscou-se preservar a estrutura tipográfica que se apresenta em sua escrita.

⁶⁹“QUANTO TEMPO E ESPAÇO CABEM EM UMA PEQUENA PORÇÃO DE TEMPO E ESPAÇO? QUANTOS MODOS DE SUBJETIVAÇÃO CABEM EM UM ÚNICO EMISSOR? A tentativa de responder a estas perguntas configura a estratégia dramaturgical aqui instaurada. É deste modo que construímos uma obra que promove MIRÍADES DE DESLOCAMENTOS (de tempo, de espaço, de modos de subjetivação) a cada frase. Uma peça muito mais próxima da lógica da poesia que da lógica da prosa. Os neologismos (e arquiteturas lingüísticas inusuais) presentes no texto apontam para outras formas de habitarmos a linguagem, para a criação de significantes que expandem e instigam nosso imaginário na invenção de novos significados (inexistentes até então); são potência, liberdade e arbítrio, possibilitando a redefinição de nossa estrutura de pensamentos, de sensibilidade, reconstruindo nosso modo de vermos a nós mesmos e de nos relacionarmos e estarmos no mundo.” (ALVIM, 2012, p. 107). Buscou-se preservar a tipografia do texto destacado que, conforme pontua nota do livro, fez parte do programa da peça PINOKIO, em março de 2011.

processo de leitura, que exige do leitor uma necessidade de atenção e construção de uma dicção real ou imaginária ao ler a fala das personagens) e que é capaz de manobrar mudanças com as unidades de tempo e espaço, e lidar de forma diversificada com a unidade de ação. Alvim busca com esse procedimento ultrapassar as instâncias do humano, e atingir o que denomina, em linhas deleuzianas, o transumano.

a fala é ação: é criação de tempos, espaços, de modos de subjetivação
 a fala é criação de mundos e de modos de habitarmos a vida
 uma linguagem é uma forma de vida
 (a palavra é ação quando cria mundos, não quando comunica ou expressa)
 EU FALO: EU EXISTO (ALVIM, 2012, p. 22)

O que Alvim enseja é perseguir uma dramaturgia, cujos mecanismos de composição sejam capazes de manipular o tempo, espaço e construir novas humanidades, por meio do ato da fala das personagens.

Conforme apontam o verbete “Mimese” e “Diegese” do *Dicionário de Teatro* organizado por Patrice Pavis (2011), o teatro não conta uma história do ponto de vista de um narrador, em sua origem, remontando à concepção de tragédia oferecida por Aristóteles na *Poética*, constitui a mimese de ação e vida. Os fatos relatados não são unificados pela consciência do autor que os articularia numa sequência de episódios; eles são sempre transmitidos “no fogo” de uma situação de comunicação tributária do aqui e agora da cena (HAMON, 1974, p. 150 in PAVIS, 2011, p. 12)

A estratégia que Alvim adota para manobrar com a língua e construir uma escrita performática é inundando o drama de dêixis, a fim de emanar, em pulsão, a cena, a sensação de presença, de acontecimento. Em uma primeira leitura da peça *Pinokio* é evidente seu caráter intransitivo, fechado, que dialoga com a linguagem poética, de caráter subjetivo e de economia de construções na produção de sentido. Já uma segunda leitura exige outros mecanismos e formas de acomodação. Se quisermos elaborar um enredo para o que estamos lendo, sofreremos diferentes situações de entrave. Onde? Quando? Por quem? Para que? E o que acontece nesse drama.

O máximo que conseguimos identificar é que, como já comentado, o dramaturgo elege o termo figuras para denominar personagens, que são respectivamente A MULHER VELHA, O HOMEM VELHO, O MENINO, A MULHER DE AZUL, O GRILO FANTANTE e ao final a chegada enigmática e pontual de A AGENTE DA LEI. O espaço seria “em um salão

vazio” e possíveis cenas/ tempos demarcados por três momentos em que aparece perdida em uma folha em branco a mancha tipográfica “escuridão”, de forma centralizada. Dessas primeiras marcas do texto, o clima que se instaura é de pouca clareza, ou melhor, de escuridão.

Para potencializar a performatividade da língua, há uma profusão de neologismos, procedimentos ortográficos (trancadoele), deslizamentos de pronomes (eu-você), que intensificam os sentidos do texto e acionam sensações e imagens por meio da leitura/ fala.

Como marcas do texto, esses mecanismos internos de agenciamento de sentido, ampliam o caráter intransitivo da peça, mas fazem com que o uso extracotidiano das palavras ative novas possibilidades de sentido.

Já nas manobras espaços-temporais, verifica-se o uso de mecanismos de aproximação e distanciamento, que permitem instaurar o aqui-agora da cena, ou imantar no leitor uma fagulha de memória, ou a revelação intransitiva de um segredo mais profundo na possível existência destas figuras, ao de caráter inaugural.

A peça inicia-se com a figura do GRILO FALANTE que vai instaurar um olhar objetivo, como se fosse uma espécie de narrador, ou mestre de cerimônias, por meio do épico. Para ao final com a construção “perguntas?”, colocar o leitor/ espectador no tempo do aqui-agora no momento da cena, instalando instantaneamente a meta-teatralidade, por meio de procedimento de distanciamento ao mesmo tempo, espacial e temporal.

GRILO FALANTE

no princípio

um boneco

veioseivasmadeira

do jardim

a madeira

e o vento lá fora

só

o céu

raízes no céu

vazio

e as raízes no céu no ventre as raízes

do céu

no princípio um
 só
 do jardim um eco
 e a vertigem

perguntas? (ALVIM, 2012, p. 111)

As figuras A MULHER VELHA, O HOMEM VELHO e O MENINO vão construindo monólogos articulados tratando o que a princípio seria a constatação de que o corpo, com a justaposição dos signos casa + cela + corpo, seria a prisão da alma, ao final, com a contaminação de inúmeros significantes, constatamos que a própria alma e suas angústias seriam uma instância limitadora e aprisionadora da condição humana.

Contudo, a figura MENINO termina seu monólogo com “até agora”, como um anúncio para uma possibilidade. Será A MULHER DE AZUL quem atualiza no enredo, assim como o faz a personagem “a fada turquesa” no Pinóquio original, a condição do boneco de madeira a uma nova alteridade.

Se no drama tradicional as mudanças de cenas, de tempo e espaço são evidenciadas em didascálias e rubricas, na sua maioria de forma explícita, em *Pinóquio* a compreensão desses signos deve ser perseguida constantemente, seja por sutis indicações nas falas das figuras, como em trecho da fala de A MULHER DE AZUL termina seu monólogo na linha final emitindo “isso tudo aconteceu ANTES”, nos possibilitando inferir que até aquele momento estava-se num tempo anterior ao surgimento desse novo ser.

Se em um primeiro momento as figuras O HOMEM VELHO e A MULHER VELHA remetem com os adjetivos VELHO/VELHA à ideia de infertilidade, a figura MENINO aciona a ideia de paternidade/ maternidade ao proferir “papai?” e “mamãe?”, percebe-se a iminência de atualização dessa situação na fala de A MULHER VELHA que mais adiante dará a sugestão de acoplamento de desejos de ser em mãe-pai (A MULHER VELHA/ HOMEM VELHO), quando encontram A MULHER DE AZUL em processo de parto.

A MULHER VELHA
 eu então
 sua mãe eu
 mamãeelaeu
 ele seu pai papai ali
 agora
 aqui
 (ALVIM, 2012, p.122)

Contudo, é com a figura enigmática de A AGENTE DA LEI que o drama se encaminha para o final, é com o seu surgimento que aparece a única evidente rubrica do texto que sinaliza ações a figura/ personagem, em um processo de caminhada – parada - hesitação que vão ao encontro do clímax ou momento chave, que é o encontro da humanidade com essa nova possibilidade de existência, esse híbrido entre bio e máquina “o que estava lá tinha haver com aço e carne, nervos e motores, expostos” (ALVIM, 2012, p. 127).

O dramaturgo para intensificar esse momento, utiliza-se na frase inaugural de A AGENTE DA LEI um deslocamento “Um corredor imundo” (ALVIM, 2012, p. 127), e deste modo instaura o aqui-agora, para em seguida continuar o monólogo narrando, com clara invasão procedimento épico, o que apresenta na cena, proporcionando ao espectador/ leitor participar de uma íntima experiência de alteridade.

entra A AGENTE DA LEI
caminha
pára
hesita
caminha
hesita
pára
caminha hesitante para o que vê

A AGENTE DA LEI

Um corredor imundo. Comecei a andar devagar, muito devagar, comecei a me aproximar devagar da porta pesada de madeira que estava aberta, entreaberta, eu podia ver agora. E cada passo era dor porque minha pele estava gelada, porque um frio terrível fazia doer cada osso do meu corpo, cada músculo. Difícil respirar, o coração quase explodindo. Era medo. Era terror. Porque havia alguma coisa atrás da porta. Mas havia também o dever, a Lei, e eu empurrei e empurrei a mim mesma e entrei. E o que havia estava lá.

O que estava lá tinha a ver com aço e carne, nervos e motores, expostos. Sangue e óleo, circulando em tubos infinitos. Pedacos acoplados, em cicatrizes, ligados uns aos outros, os pedacos, costurados, nascendo, brotando uns dos outros, glândulas e metal, músculos, tendões, circuitos.

Mas não uma cabeça, não, cabeça não, nenhum rosto, só partes. De um corpo. Uma criança? E os tubos, os fios, e o sangue, espécie de sangue, negro, sangue negro, óleo e sangue, circulando nos tubos, pelos canos, misturados em dutos.

E o que estava lá, aqui, diante de mim, à frente, tinha a ver com imortalidade também. E sexo. Orgasmos? Não – sexo. Eternamente. É um menino? (ALVIM, 2012, p. 126-127)

Ao final, percebe-se que a prisão não seria o corpo que encarcerava a alma, mas a própria alma que limita a existência, as múltiplas possibilidades do ser, compreendida na fala de A MULHER DE AZUL “por que não era o corpo a prisão/ o corpo? não/ a prisão era a alma ela compreende finalmente antes de morrer”.

Percebemos que, diferentemente que de drama tradicional, não é possível destacar a presença de atos bem compostos, com uma unicidade ao final. Instauram-se constantemente as unidades de tempo e espaço por meio do uso ostensivo de dêixis⁷⁰, durante a fala das figuras que atualizam a todo o tempo a cena, como um acontecimento, em caráter performativo. O diálogo se enfraquece enquanto embate de subjetividades, adquirindo o formato monologado que articula as figuras entre si, priorizando a situação ao invés da ação, construindo imagens e múltiplos sentidos, pela proliferação de neologismos.

A potência desta dramaturgia está no modo como o dramaturgo se utiliza dos signos para construir um clima sombrio, de alteridade, e ao mesmo tempo rico, um húnus em que uma possibilidade anfíbia, híbrida, como a própria tecitura textual sugere, em que se instaura como uma possibilidade de libertação em relação ao estado de aprisionamento que a condição existencial do *corpoalma* representa para o homem contemporâneo.

Apesar do “transbordamento”, de que nos fala Sarrazac (2002) entre os gêneros (épico, lírico e dramático) no contemporâneo, acreditamos, neste trabalho, que o que preserva, mesmo que de forma instável, a identificação do drama, da escritura dramática contemporânea, enquanto dramático, é oferecer, mesmo que de forma muito limitada, “a

⁷⁰“Dêitico: elemento que tem por objetivo localizar o fato no tempo/espaço, mas sem defini-lo.

Em PINOKIO, os dêiticos da experiência (*eu, aqui, agora, lá*) desembocam sobre os pronomes *ela* (o dêitico *sexuado*), *you* (o dêitico do *direcionamento*), e finalmente aportam não no pronome *nós* (o dêitico da *comunidade*), mas sim no *isto* (o indicador do *objeto*, isto é, da *alteridade*).

Parte significativa das operações estéticas perpetradas nesta DRAMÁTICA DO TRANSUMANO se dá por meio da *manipulação de dêiticos*.” (ALVIM, 2012, p. 108, itálico do autor)

dimensão de confrontação inter-humana que sempre esperamos do teatro, mesmo quando pressentimos o seu carácter decepcionante, incompleto, meio cego” (SARRAZAC, 2002, p. 103).

E se esperamos nos confrontar com outro humano, que não seja nós mesmos e/ou que julgamos semelhantes, em um estado intenso de instabilidade que todo confronto promove, as estratégias que determinada escritura evoca para dar conta desse estado de coisas é arquitetar um deslocamento de perspectivas de olhar, desterritorializando o “eu” e o reterritorializando em outro tempo-espço, no contato direto com o “Outro”. Esse processo é possível, contaminando a escrita dramática por diferentes influências (o lírico, o épico, o rapsódico, etc) evocando a teatralidade e a performatividade no corpo desta escrita, mas estancando, mesmo que em carácter transitório aquilo que caracteriza o especificamente teatral e concomitantemente construindo um momento de presença, de carácter performativo, esvaziado de um sentido pré-determinado, capaz de promover múltiplos sentidos, aberto à instabilidade semântica e de classificação da forma e do conteúdo, que o contato do espectador/ leitor a um corpo estranho promove. O que se vê é um apagamento discreto, mas factual, das fronteiras entre a vida e arte, entre a realidade e o drama.

Assim, afirmamos que o drama não está morto, nem em vias de morrer ou em crise; o que ele busca, assim como o teatro contemporâneo, é se recolocar, se reorganizar dentro do tempo atual, marcado pela multiplicidade.

[E]ste regresso do dramático (percebamos esta necessária regressão onde, do lírico ou do épico se regressa necessariamente ao dramático, ao presente de uma acção em curso, de uma tensão sempre por resolver, a esse "qualquer coisa" que "segue o seu curso") não o vemos senão como resultado de um *transbordamento* do dramático. Como uma forma de o desencaminhar, de o *desterritorializar*, de o fazer perder o sentido (ou o "fim") (SARRAZAC, 2000, p. 103, itálico do autor),

em que, dentro de uma economia de sentidos pré-determinados e uso ostensivo da língua, por pulsão rapsódica ou por pulsão pós-dramática (que tem ênfase na cena), se busca recuperar o descontínuo - ou o desunido - que preside originariamente à relação teatral. “Reabrir o palco original do drama, desobstruí-lo da hiperdramaticidade do diálogo do teatro burguês. Deixar uma ou outra voz para além da das personagens, abrir

caminho” (SARRAZAC, 2002, p. 104), permitindo a “aparição em lugar de desdobramento de ação, atuação em lugar de representação” (LEHMANN, 2007, p. 95).

O princípio pós-dramático, que coaduna com a rapsódia, se faz pertinente como ferramenta de compreensão não só da cena, mas também dos diferentes trajetos adotados pelo drama contemporâneo. O pós-dramático é entendido como uma diversidade de procedimentos de representação sem referencial, conduzidos por uma sintaxe com crescente precisão, e que preserva uma relação com a cerimônia, naquilo que esta é capaz de fazer, isolar o objeto que se representa do cotidiano, em uma expressividade extra-cotidiana, inerente a toda festividade. Contudo, “libera o fator formal-ostensivo da cerimônia de sua função de intensificar a atenção e o faz valer por si mesmo como qualidade estética”. (LEHMANN, 2007, p. 115)

Nesse sentido, a totalidade *orgânica* apreensível dá lugar ao inevitável e comumente “esquecido” *caráter fragmentário* da percepção, um caráter que se tornará expressamente consciente no teatro pós-dramático.

A função compensatória do drama, de complementar a confusão da realidade com uma ordem, se encontra aqui invertida, de modo que se nega ao espectador o desejo de orientação. Se falta o princípio da ação única, isso se dá em nome da tentativa de criar acontecimentos em que reste ao espectador uma esfera de sua própria escolha quanto a manter-se receptivo a um ou outro dos acontecimentos representados, o que se faz acompanhar pela frustração de *perceber o caráter excludente e limitado dessa liberdade*. Esse procedimento se diferencia do mero caos na medida em que possibilita ao receptor elaborar o simultâneo por meio da seleção e de sua própria estruturação. (LEHMANN, 2007, p. 146-147, *itálico do autor*)

E ainda não sendo suficiente a voz de um único outro, não por desídia mental de quem escreve, mas como tomada para si, de um discurso que expressa profundamente o que ferve em sua cabeça, cabe destacar que

não é mais a ilusão de uma representação de um mundo empírico anterior ao texto dramático que interessa para este **processo de significação**, mas a criação de um mundo estético que se auto-sustenta, ou seja, um universo semiótico com meios lingüísticos, que não se justifica por seu valor referencial, mas pela **eficácia autopoietica e performativa**. (BAUMGÄRTEL, 2009, p. 128, grifo meu);

e, ainda, que,

o dramático ainda **se conserva no modo de enunciação**, na construção dos diálogos, monólogos ou narrativas e, algumas vezes, no desdobramento dos personagens. Mas a qualidade teatral **deixa de ser medida pela capacidade de criar ação**. Agora teatral pode ser apenas **espacial, visual, expressivo** no sentido da projeção de uma cena espetacular. Paradoxalmente, é teatral um texto que contém **indicações espaço-temporais** ou **lúdicas auto-suficientes**.” (FERNANDES, 2001, p. 74, grifo meu)

Enfim, o drama foi erigido dando primazia ao *mito*, à *fábula*, à composição dos atos, por Aristóteles, visto que para o filósofo grego é por meio da fábula que se constrói a mimese da ação (*physis*) e “sem acção não poderia haver tragédia” (SOUZA, 2010, p. 111). Contudo, com a releitura da *Poética* pelo Classicismo francês, de viés normativo e com leitura de olhar platônico enviesado, o *caráter* e o *pensamento*, além da regra das três unidades, passam a ter maior importância, contaminando toda produção posterior que via no conflito (Hegel) entre as personagens a melhor forma de mimetizar o real, ou, como no Realismo e no Naturalismo, explicar as implicações da biologia e do meio social sobre o homem moderno, cuja invasão de novos temas levou à crise da forma absoluta, em termos szondianos.

Mesmo que Brecht revalidasse a função da fábula como elemento ordenador do drama, agora, entendida como ferramenta de construção do pensamento dialético pelo processo de montagem, na segunda metade do século XX se verá a emancipação da cena em relação ao texto, e a quinta parte da tragédia, o *espetáculo*, alcança maior ênfase e relevância. O ponto alto do debate - o teatro pós-dramático- chega ao extremo de aventar o fim do drama. Por outro lado, em um processo de reprise, como coloca Sarrazac (2012), em um momento muito especial, se não de revalorização, então de reflexão da importância e da validade da fábula no contemporâneo, mesmo que esburacada, fragmentada, amplamente porosa, incapaz de construir exclusivamente ação com seus agenciamentos, em processo de devir, busca-se (dramaturgos, teóricos, grupos e comunidade das cênicas, em geral) identificar novos elementos e soluções expressivas, que, indiretamente a preservam como mecanismo operatório para a evolução do estatuto dramático, seja nutrindo-o e tomando-o como “o belo animal” aristotélico ou como uma quimera contemporânea, cuja “ordem, extensão e completude”, se não é mais possível, aceita, democraticamente, uma multiplicidade de possibilidades.

EPÍLOGO

Mesmo que continuar a reflexão seja perigoso e revele como característica deste trabalho ser exaustivo, se faz necessário expor as últimas considerações, não menos importantes. A mola propulsora da pesquisa foi à sensação de desconforto ao tentar construir um sentido no contato com determinadas dramaturgias contemporâneas. Tal situação gerou, intuitivamente, a impressão que certos textos, de certa forma, não poderiam “mais ser descritos adequadamente através da criação de sua fábula, ou seja, através de uma análise da construção da sua narrativa ficcional que leva em conta as suas dimensões temáticas” (BAUMGÄRTEL, 2009, p. 127). E mesmo que possuam uma fábula (uma composição), não seria em termos clássicos, de uma ação principal, concatenada por uma série de atos (pequenas ações) organizada em um princípio de necessidade e verossimilhança (ordem), mantendo uma relação e diálogo direto com o real como forma de sustentação crível de um evento artificialmente protegido por uma moldura, que se quer atualizado, no tempo presente, pelo embate intersubjetivo a partir de indicações de determinado tempo-espaço (extensão) e por intermédio do diálogo entre personagens, conduzindo o pensamento ao reconhecimento de um conhecimento sobre a vida (completude).

E agora, ao final do percurso, podemos defender que

[d]urante todo **processo de construção da escrita teatral ocidental**, houve contínuas subversões de tempo, espaço e personagens, que na contemporaneidade vem adquirindo um caráter extremo, dentro da estrutura da escritura dramática, atingindo e problematizando a **fábula** ou o **mythos**, interpretado como **sistema formal de encadeamento das ações para a manifestação da mimesis**, que por sua vez também sofre uma crise que engendra no seio das dramaturgias contemporâneas **uma busca de novas relações com o real**. (SARRAZAC, 2012, p. 113, grifo meu).

Cabe salientar que, em todo percurso da tradição, houve uma busca para contruir um caráter verossímil, de real, ao processo de representação no teatro, por meio

[del] la formalización que se opera sobre lo real mediante la asunción de un **principio orgánico de unidad que lo real se torna disponible en la escena para el espectador**. Poco importa que este principio integrador tome la forma de una **“inversión de fortuna”** del héroe en la *Poética* de Aristóteles o la forma de um **“conflicto”** unitario dinámico en la *Estética* de Hegel: **el imperativo de una acción que se desarrolla em el tiempo y**

en el espacio desde el principio hasta el fin está igualmente presente en ambas formulaciones. (VIVIESCAS, 2005, p. 440, grifo meu)⁷¹

Brecht, mesmo operando com o conceito de montagem e distanciamento, revalida a fábula como elemento dialético de reconhecimento de um dado conhecimento, não pelo processo catártico, ou patético, mas pelo procedimento dialético de evidenciação da contradição das ações humanas, valendo-se dos processos de montagem e quebra do fluxo da fábula, a fim de emancipar o homem a partir de uma compreensão mais fina da história de caráter mutável e não progressiva. De certa forma, o paradigmático dramaturgo alemão ainda se vincula a uma tradição dramática que remonta a Aristóteles e a Hegel. Assim, é a partir da segunda metade do século XX, - mesmo que os primeiros sinais começassem a se manifestar nos finais de o século XIX e começo do XX -, e com maior intensidade nos últimos anos, ou seja, na contemporaneidade, que a fábula clássica sofre um processo de erosão e enfraquecimento, ou melhor, um processo de devir. Fica evidente que

não é possível pensar um teatro dramático em que não seja representada uma ação de uma maneira ou de outra. Quando Aristóteles considera o *mythos*, que na *Poética* significa o mesmo que enredo⁷², como a “alma” da tragédia, fica claro que **drama significa o mesmo que um desdobramento de ação composto e construído artisticamente**. Seu crítico Brecht o acompanha assim no *Pequeno órgãoon* [*Kleinen Organon*]: “o enredo é para Aristóteles – e pensamos o mesmo – a alma do drama”. Mesmo na imobilidade dos acontecimentos factuais nas peças de um Tchekhov o espectador acompanha com curiosidade uma ação “interna” que se desenvolve sob o diálogo cotidiano aparentemente insignificante e que sempre encaminha para um mínimo de acontecimentos externos do enredo – um duelo, uma morte, uma despedida para sempre etc. Essa categoria central do drama é repelida no teatro pós-dramático de modos diversos, ainda que se possa constatar uma espécie de hierarquia da radicalidade, que vai de um teatro “virtualmente ainda dramático” até um teatro em que já não há sequer rudimentos de processos fictícios. Tudo dá a impressão de que foram supridos os motivos pelos quais a ação era central no teatro anterior: a descrição narrativa e fabuladora do mundo com o recurso da mimese; a formulação de uma colisão de intenções espiritualmente significativa; o processo de uma ação como

⁷¹[(d) a formalização que se opera sobre a realidade através da assunção de um **princípio orgânico de unidade em que o real se torna disponível na cena para o espectador**. Pouco importa que este princípio integrador assuma a forma de uma **"inversão de fortuna"** do herói na *Poética* de Aristóteles ou na forma de um **"conflito"** unitário dinâmico na *Estética* de Hegel: **o imperativo de uma ação que se desenvolve em um tempo e um espaço desde o início até o fim está presente em ambas as formulações.**]

⁷²Neste trabalho traduzimos o termo por *fábula* o que denota constantemente a complexidade do assunto e das escolhas de tradução da palavra grega *mythos* e suas variantes *muthos/ mythos*.

imagem da dialética da experiência humana; a qualidade de entretenimento de uma “tensão”, na qual uma situação prepara e desencadeia uma outra, diversa. (LEHMANN, 2007, p. 114)

No quinto ato, quando focamos nossos esforços em promover uma construção interpretativa da fábula no contemporâneo, nos deparamos com a possibilidade de ler o principal elemento de configuração do drama, nos dias de hoje, de forma diferente, encarando-a como um instrumento operatório da linguagem teatral, uma espécie de sintaxe operativa do drama contemporâneo, que mesmo perdendo sua força e relevância, ressurge emancipada. Tenta-se com isso problematizar e dilatar o conceito de fábula, problematizando o princípio de “ordem, extensão e completude” para vetores mais instáveis e amplos como os de performatividade e de teatralidade, permitindo uma dialética entre os termos “pura presença”⁷³ e “sentidos múltiplos”, para além da *mimesis* da ação humana que media o pensamento lógico-causal rumo ao reconhecimento do real empírico, haja vista que

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, em diferentes graus, múltiplos enunciadores do discurso teatral. (FERNANDES, 2013, p. 113)

Em primeiro momento, orientamos nosso pensamento a operar um procedimento dialético entre os termos gregos *mythos* (fábula)/ *opsis* (espetáculo), *mimesis* (imitação/ representação), *télon* (objetivo), *anagnosis* (reconhecimento), *érgon* (efeito), traduzidos pela ideia de uma fábula *a priori*/ uma cena *a posteriori* que constrói uma representação/ criação do real empírico, marcada por uma intenção de gerar um efeito estético-político que acontece mediante o reconhecimento de estruturas de sentido que a fábula e/ ou a cena agenciaram, ideia que sistematizou historicamente o teatro, mais precisamente o drama, e que, ao final deste percurso teórico, percebemos que no contemporâneo tal processo de criação sofre uma crise.

Se pensarmos que “os tempos modernos, marcadamente pós-dramáticos, já não são capazes de aprender coisa alguma com a engenhosidade do drama, uma vez que a vida, ela mesma, se tornou teatral e espetacular” (ANDRADE, 2015, s.p.), podemos

⁷³ “A *pura presença* teatral é aquilo que dá a ver um objeto, um corpo, um mundo em sua hipervisibilidade fragmentária, em sua opacidade mesma, que me permite vê-la e decifrá-la sem esperança de chegar ao final de sua decifração.” (SARRAZAC, 2013, p. 63)

afirmar que a fábula como ordem, extensão e completude, marcadamente cartesiana, não atende aos desafios de composição do drama no contemporâneo, visto que “engenhosidade do drama” se refere à fábula marcada pela composição racional dos fatos. Em uma peça construída pela técnica analítica como as propostas por Ibsen, em que para fazer emergir o passado, as ações do presente, em principal os diálogos, se conectam um após o outro, num complexo processo de conexão e entrelaçamentos, tentando, de forma compulsiva, não deixar fios soltos na tentativa de emergir um fato passado, emula a peça bem feita aos moldes de Sófocles em *Édipo Rei*, mas que no período de crise, identificado por Peter Szondi entre o final do século XIX e início do XX, já não se retroalimenta pela própria ação e a desmedida do protagonista, mas pela força destrutiva de um passado que se manifesta na fala e nas ações das personagens no tempo presente, que revelam segredos, levando-as inexoravelmente à catástrofe.

Talvez, no contemporâneo, o reconhecimento destas conexões já não diz, ou não tem, por si só, a potência suficiente para expressar quem somos, visto que estamos imersos em uma realidade intensamente mediada por dispositivos de espetacularidade. Suas origens e conexões são as mais diversas possíveis, em um estágio quase que caótico de informação, em que é impossível reconhecer *a posteriori* a origem dos dados ou *a priori* formatar, com certo grau de controle, um conhecimento que se quer transmitir. O reconhecimento do conhecimento ou de uma verdade submersa no passado não nos afeta com tanta intensidade, pois trafegam no campo do cognitivo, e em uma sociedade da mídia e do espetáculo, o apelo ao sensível tem maior potencial de impacto. Manifestar pela composição poética a corporeidade da palavra, tornar o artefato artístico carne e vida por meio da poesia e da emulação de um real de forte impacto, borrar as fronteiras entre o real e a arte podem se configurar como o território mais produtivo das manifestações artísticas e potencializar as estratégias de expressão do artista e o impacto de sua arte, mesmo que de forma sutil, na sociedade, e primordialmente no espectador e ou leitor.

Nos momentos finais deste percurso, torna-se passível de compreensão que certas dramaturgias cênicas e textuais (algumas exemplificadas no V ato) optam em problematizar a construção de um efeito e de um sentido para além do reconhecimento de um conhecimento, elaborando uma sintaxe de teatralidade-performatividade, em que o agenciamento de ações lógico-causais que visam a um sentido em sua totalidade é

descartado, em favor da efusão de imagens e construções de sentido focalizados na cena, naquilo “que, na representação ou no texto dramático, é especificamente teatral (ou cênico)” (PAVIS, 2011, p. 372), mas que mantém certo nível de instabilidade, pois dialogam com o princípio da performatividade, marcada pelas ideias de presença, de risco e de esvaziamento de um sentido pré-determinado, produzindo um esmaecimento das fronteiras entre teatro e realidade, arte e vida, em favor de *presentação* em detrimento da *representação*, construindo assim, sentidos provisórios, em que, a cada novo contato do espectador/ leitor, terá como fato marcante promover múltiplas possibilidades de leitura e interpretação.

Fernandes (2013), referindo-se às interpretações do termo “teatralidade”⁷⁴ e a **sua inerente polissemia** na cena contemporânea, a partir da leitura de *Voix et images de la scène* de Patrice Pavis, pontua que

para um espectador aberto às experiências da cena contemporânea a teatralidade pode ser, por exemplo, uma maneira de atenuar o real para torná-lo estético e erótico; ou um modo de sublinhar esse real em seu traçado obsessivo e repetitivo, que se aplica como terapia de choque para reconhecer o real e compreender o político; ou um embate de regimes ficcionais distintos, mas igualmente potentes, que impede a cena de estabelecer uma enunciação estável, construída a partir de um único ponto de vista, e abre múltiplos focos de olhar em disputa pela primazia de observação do mundo. A teatralidade pode ser também o discurso linear de um narrado tencionado para o final do mito, ou o canteiro de obras de um *work in progress* teatral, ou uma categoria que se apaga sob formas outras de performatividade, revelando campos extracênicos, culturais, antropológicos e éticos. (FERNANDES, 2013, p. 115)

⁷⁴ “[...] podemos definir la teatralidade como la cualidad que una mirada otorga a una persona (como caso excepcional se podría aplicar a un objeto o animal) que se exhibe consciente de ser mirado mientras está teniendo lugar un juego de engaño o fingimento.” (CORNAGO, 2009, p. 7) [podemos definir a teatralidade como a qualidade que um olhar outorga a pessoa (como caso excepcional se poderia aplicar a um objeto ou animal) que se exhibe consciente de estar sendo observada, enquanto um jogo de engano ou fingimento está acontecendo]. E ainda: “un factor que potencia la teatralidade es el énfasis en la exterioridad material, la ostentación de la superficie de representación, de los signos que se van a poner en juego. A través de un exceso de materialidad, el código llama la atención sobre sí mismo, haciéndose más visible. Este exceso de materialidad está relacionado con la necesidad de atracción de la mirada del otro, que hace que todo esto adquiera algún sentido, a saber: el ser visto.” (CORNAGO, 2009, p. 10) [um fator que potencializa a teatralidade é a ênfase na exterioridade material, a ampliação da superfície de representação, dos signos a serem colocados em jogo. Através de um excesso de materialidade, o código chama a atenção para si mesmo, tornando-se mais visível. Esse excesso de materialidade está relacionado à necessidade de atração do olhar do outro, que faz que tudo isso adquira algum sentido, isto é: o ser visto.]

Percebe-se que a leitura da dose de teatralidade que contamina cada fenômeno teatral e a forma como esse elemento se estrutura só será perceptível a partir da disposição democrática do espectador em perceber a organização de um discurso teatral de múltiplos enunciadores, que se constrói a partir daquilo que é especificamente cênico.

Certas dramaturgias contemporâneas deixam de ser um agenciamento de ações mediadas pelo pensamento lógico causal de conexão racional entre os fatos, em que a unidade de personagem, ação, tempo e espaço se apagam, em favor de escritas de sintaxe de performatividade-teatralidade. Contaminam-se pelos outros gêneros (épico e lírico), como também acionam elementos biográficos, históricos, filosóficos, rapsódicos e mantêm um diálogo aberto com outras artes e ciências, perdendo em estabilidade o reconhecimento da forma (signos teatrais) e do conteúdo (sentido/ referência com o real empírico) dramáticos e ganham em possibilidades interpretativas. Tornam-se, assim, escritas performativas, naquilo em que a performance tende em ser não repetível, ligada ao aqui - agora, que exige a leitura ativa do espectador/ leitor, cujas percepções serão sempre novas a cada contato. Contudo, para preservar um mínimo de sentido, e não se tornar uma terra de ninguém, tais escritas contemporâneas acionam, mesmo que de forma sutil, a teatralidade, princípio que faz com que escrita performativa seja “reconhecível e significativa dentro de um quadro de referências e códigos” (FERNANDES, 2013, p. 124), dentro do território daquilo que é especificamente teatral.

Em consonância com o que objetiva o presente momento da dissertação, Fernandes, para tratar da relação de complementaridade que se mantêm entre os conceitos de teatralidade e performatividade para entender o teatro contemporâneo, aciona a leitura de Josette Féral em *Théâtralité, écriture et mise en scène*, evidenciando que a ensaísta francesa tem a intenção de definir a teatralidade

como resultado de um jogo de forças entre as duas realidade de ação: as estruturas simbólicas específicas do teatro e os fluxos energéticos – gestuais, vocais, libidinais – que se atualizam na performance e geram processos instáveis de manifestação cênica. Por recusar a adoção de códigos rígidos, como a definição precisa de personagens e a interpretação de textos, a performance apresenta ao espectador sujeitos desejantes, que em geral se expressam em movimentos autobiográficos – o sempre citado *self as context* de Richard Schechner – e tentam, a qualquer custo, escapar à representação e à organização simbólica que domina o fenômeno teatral, lutando por definir suas condições de expressão a partir de redes de impulso. (FERNANDES, 2013, p. 123-124)

Féral (2015), na busca de defender a teatralidade como uma modalidade da mimese, atrelada à ideia de processo, a uma instância processual, a fim de justificar a afirmação de que “mimese e teatralidade fazem a cena funcionar” (2015, p. 102), a articulista irá propor uma aproximação entre os termos. Em um primeiro momento, alicerçará sua reflexão em uma definição de mimese para além da reprodução, cópia e reduplicação do que é dado – trabalhado, realizado, apresentado pela natureza, pensando no termo em seu aspecto geral, ou seja, “mimese geral, que não reproduz nada do que é dado (e, portanto, não reproduz), mas supre uma certa carência da natureza, sua incapacidade de tudo fazer, organizar, trabalhar; de tudo produzir. É uma mimese produtiva”. (FÉRAL, 2015, p. 104)

Se o fenômeno teatral é transformação⁷⁵, portanto, um processo de mudança, a teatralidade nasce de uma expectativa de transformação, que tem relação fundamental com o olhar do espectador, olhar identifica que, reconhece, cria o espaço potencial em que a teatralidade será identificada, vê o real e a ficção, o produto e o processo. O espectador tem função protagonista, pois ele dá nova significação aos elementos propostos e realiza um processo de clivagem: em uma primeira instância, desloca os elementos do espaço cotidiano para o espaço da representação, e de forma mais profunda, flexiona as instâncias do que é real e do que é ficcional, adentrando de forma profunda no campo simbólico e pulsional.

⁷⁵ “Se o drama é pautado na mimese de uma ação rumo ao reconhecimento de um conhecimento, o teatro guarda como projeto um processo de transformação, em que a ação de um drama pode ser facilmente resumida quando se faz uma lista das transformações por que passam as *dramatis personae* entre o início e o fim do processo dramático, e de forma mais ampla, no teatro, quando partirmos de um estado de pura potência da matéria rumo a uma configuração diferente do que havíamos tido contato no início do fenômeno teatral. “Transformações podem ser evocadas mediante procedimentos mágicos ou com o uso de trajes e máscaras; elas se realizam por meio do reconhecimento (*anagnorisis*) ou de processos corporais; podem ser metamorfoses recorrentes, segundo a analogia com os processos naturais, e fazer parte de uma forma temporal cíclico-simbólica. No cerne da atuação teatral talvez não se encontre tanto a transmissão de significados, mas sobretudo a arcaica *mistura de medo e prazer na representação*, na transformação como tal. Crianças gostam de se fantasiar. O prazer da auto-ocultação pelo mascaramento é acompanhado de uma outra satisfação, não menos inquietante: sob o olhar lançado por trás da máscara o mundo dos outros se transforma, torna-se subitamente estranho ao ser visto a partir de uma perspectiva completamente diferente. Quem olha pelas aberturas de uma máscara converte seu olhar naquele de um animal, de uma câmera, de uma criatura desconhecida de si mesma e do mundo. Em todos os registros o teatro é transformação, *metamorfose*, e cabe levar em conta a advertência da antropologia do teatro de que sob o esquema tradicional da *ação* se encontra o esquema mais geral da *transformação*. Assim também se compreende melhor o fato de que o abandono do modelo ‘mimese da ação’ não leva de modo algum ao fim do teatro. A concentração nos processos de metamorfose leva na verdade a um outro modo de percepção, no qual o reconhecimento é continuamente da percepção.” (LEHMANN, 2007, p. 127-128)

[A] teatralidade não é uma propriedade, uma qualidade (no sentido kantiano do termo) que pertence ao objeto, ao corpo, ao espaço ou ao sujeito. Não é uma propriedade pré-existente nas coisas. Não espera ser descoberta. Não tem existência autônoma. Só pode ser apreendida enquanto processo e deve ser atualizada em um sujeito ao mesmo tempo como ponto de partida do processo e como sua conclusão. Resulta de uma vontade deliberada de transformar as coisas. Impõe aos objetos, aos eventos e às ações um ponto de vista constituído por várias clivagens: espaço cotidiano – espaço da representação, real – ficção, simbólico – pulsional. Tais clivagens impõem ao olhar do espectador um jogo de disjunção-unificação permanente, uma fricção entre esses níveis. No movimento incessante entre o sentido e seu deslocamento, entre o mesmo e o diferente, surge a alteridade no interior da identidade, e a teatralidade nasce. (FÉRAL, 2015, p. 112)

A teatralidade pressupõe “o que se desenrola em um espaço dado e sob o olhar do Outro” (RYNGAERT, 1998, p. 31). Pavis irá dizer que teatralidade é aquilo que é “especificamente teatral (ou cênico)” (PAVIS, 2011, p.372). O princípio é eficiente se pensarmos como

específico do teatro as muitas tensões entre seus elementos constitutivos que garantem a vitalidade da cena, incluindo também nesse jogo a relação entre o objeto olhado e o olhar criativo do espectador (ROMANO, 2005, p. 17),

e assim, construir uma estratégica interpretativa que resgate a ideia de teatro como “o local onde o público olha uma ação que lhe é apresentada num outro lugar” (PAVIS, 2011, p. 372), em que se fornece um ponto de vista sobre um acontecimento, por meio de um procedimento de deslocamento da relação entre olhar e objeto olhado em que se constrói, pelo jogo criativo dessas relações, um tempo-espaço de representação.

Por outro lado, de forma complementar ao procedimento de exegese que estamos realizando, Lehmann (2007) afirma que o teatro contemporâneo, e neste trabalho, de forma mais pontual, a dramaturgia contemporânea, emulam em signos uma aproximação das modalidades do *happining* e da arte performática, em que tais práticas artísticas

se caracterizam pela perda de significado do texto, com sua devida coerência literária. Ambas elaboram a relação corporal, afetiva e espacial entre atores e espectadores, sondando as possibilidades da participação e da interação; ambas acentuam a presença (o fazer no real) em detrimento da representação (a mimese do fictício), o ato em detrimento da totalidade. Assim, o teatro se afirma como processo e não como resultado pronto, como atividade de produção e ação e não como produto, como força atuante (*energeia*) e não como obra (*ergon*). (LEHMANN, 2007, p. 170)

No seio do ato performativo está a noção de risco, de sucesso ou malogro, em que se pode ou não atingir os objetivos visados. Assim, quando o teatro alia-se à ideia de performatividade, e mais ainda a uma noção de sintaxe de teatralidade-performatividade para problematizar positivamente a função e o local da fábula na dramaturgia contemporânea, automaticamente se problematiza um dos grandes pilares do drama, o efeito estético, ou de catarse, ou qualquer outra manifestação estética que tradicionalmente se “fecha em sentido”, e alinha a mimese da ação à promoção de um efeito que oferece ao pensamento o reconhecimento de um dado conhecimento. Se o risco se instaura, abre-se a possibilidade de o “reconhecimento” não se manifestar, ou promover outra coisa: caminha-se da estabilidade do sentido à instabilidade e a um universo de sentidos possíveis.

Isto é possível, visto que na ação real e/ ou virtual do ator, pressupõem-se a pessoa do *performer*, ou seja, aquele que executa ações, ou melhor, a ação em si, mais que seu valor de representação, no sentido mimético do termo. É aquele que é, faz e demonstra o que faz: ele está aberto ao risco e ao jogo, “instala a ambigüidade de significações, o deslocamento dos códigos, os deslizamentos de sentido. Trata-se, portanto, de *desconstruir a realidade, os signos, os sentidos e a linguagem*” (FÉRAL, 2015, p. 122) por meio da subjetividade-objetividade do *performer*, da propensão que os corpos estão ao jogo das imagens e dos signos que a presença e o movimento de sua “corporeidade, o peso, o calor, o volume real do corpo, do qual a voz é apenas expansão” (ZUMTHOR, 2014, p. 19) manifestam em contato com o espectador, que está, assim como o *performer* situado na intimidade da ação, ele entrando e saindo da narrativa. O espectador/ leitor “é confrontado com esse fazer, com essas ações colocadas, das quais só lhe resta, a ele próprio [o espectador], encontrar o sentido” (FÉRAL, 2015, p. 120)

O ato performativo se inscreveria assim contra a teatralidade que cria sistemas de sentido e que remete à memória. Lá onde a teatralidade está mais ligada ao drama, à estrutura narrativa, à ficção, à ilusão cênica que a distancia do real, a performatividade (e o teatro performativo) insiste mais no aspecto lúdico do discurso sob suas múltiplas formas – (visuais ou verbais: as do *performer*, do texto, das imagens ou das coisas). Ela os faz dialogar em conjunto, completarem-se e se contradizerem ao mesmo tempo. (FÉRAL, 2015, p. 124)

Ao se aproximar da performatividade

o teatro aspira a fazer evento (acontecimento), reencontrando o presente, mesmo que esse caráter de descrição de ações não possa ser atingido. A peça não existe senão por sua lógica interna que lhe dá sentido, liberando-a, com frequência, de toda dependência, exterior a uma mimese precisa, a uma ficção narrativa construída de maneira linear. O teatro se distanciou da representação. (FÉRAL, 2015, p. 131, grifo meu, itálico da autora)

A “performance é reconhecimento. A performance realiza, concretiza, faz passar algo que eu reconheço, da virtualidade à atualidade” (ZUMTHOR, 2014, p. 35). Se o ato performativo tem essa capacidade de tornar o virtual em atual, dialoga diretamente com o princípio do teatro contemporâneo de resgatar como dado o fato de ser um acontecimento.

Zumthor (2014) pontua que a performance refere-se de modo imediato a um acontecimento oral e gestual e remete à ideia da presença de um corpo. Tal processo, rumo ao acontecimento pela presença do *performer/* ator, colabora, não de forma única, mas como um dos elementos, para instaurar um estágio de reconhecimento de um espaço de ficção, importante menos às estruturas que aos processos e pulsões que o instauram. E se há um deslocamento virtual do espaço, do real para o ficcional, então há uma clivagem, um procedimento de tornar teatral um olhar. A presença real/ virtual de um corpo torna-se um dado de deslocamento-reconhecimento em direção a outro lugar, o “espaço de ficção”, o *aqui-eu-agora* a que Zumthor (2014) refere-se quando trata de performance, recepção e leitura.

No campo da escrita dramática, simula-se estar em ativo processo de construção da língua. Determinadas dramaturgias contemporâneas em que o regime do representativo da realidade empírica não é mais possível ou desejado (por certo grupo de críticos chamado de pós-dramático, por outros de rapsodo, ou ainda identificados como teatro pós-moderno, não havendo consenso) para evidenciar o próprio processo de criação e se distanciar do drama, interpretado como sistema de identificação de um sentido, procura simular uma instabilidade na língua e nos elementos que a compõem, como forma de propor uma resposta rica de possibilidades para as contradições da sociedade contemporânea.

Conforme pontua Baumgärtel (2009, p. 175), “em vez de uma realidade encontramos, portanto, nestes textos modos de dizer e modos de pensar que constituem as versões fragmentadas de uma realidade movediça”, em que buscam dissolver a

realidade empírica em modos de falar, como também por estratégias de irrupção do real, pelo desejo performativo e distúrbio da lógica de causa-efeito que essa escrita, com foco na cena, almeja, por processos múltiplos e instáveis, por tentativa e erro, provocar.

Assim, a dramaturgia contemporânea, no desejo por construir uma polifonia de sentidos e problematizar a questão da mimese como representação da realidade, tornando-a operadora de múltiplos sentidos em vez de condutora do pensamento ao reconhecimento de um dado conhecimento, constrói intuitivamente uma nova sintaxe, aqui proposta como de teatralidade-performatividade. Objetiva-se evidenciar no texto dirigido para cena, procedimentos de adesão do espectador/ leitor como elemento determinante na construção de significados às manobras com a língua, que tentam implantar na escrita o estado de pura presença e acontecimento, próprio do fenômeno teatral.

Jacques Rancière (2010) entende que a tentativa de fazer da arte, do drama, um sistema de condução do pensamento para um dado reconhecimento, é uma ideia presunçosa, haja vista que algo de um lado, em uma mente ou em um corpo – um conhecimento, uma capacidade, uma energia – possa ser transferido para o outro lado, para outro corpo ou mente, considerando que essa transmissão nunca é exatamente igual e controlável à forma que aquele idealizou e configurou (o dramaturgo, o encenador, o ator), configura-se como um princípio enrigecido da ideia de causa – efeito.

Os dramaturgos de hoje⁷⁶ em dia não querem explicar à sua plateia a verdade a respeito das relações sociais e os melhores meios para acabar com a dominação. Mas não é suficiente que se percam as ilusões. Pelo contrário, a perda de ilusões muitas vezes leva o dramaturgo ou os atores a aumentar a pressão sobre o espectador: talvez ele venha a saber o que deve ser feito, se ele mudar a partir do espetáculo, se ele destacar da sua atitude passiva e se a cena fizer dele um participante ativo no mundo público. (RANCIÈRE, 2010, p. 114)

O filósofo francês defende uma emancipação do espectador, uma aprendizagem compartilhada, por meio da dissociação entre causa e efeito. Mesmo que os dramaturgos

⁷⁶ “Brecht enfatizava a condução da fábula. A fábula como suporte do sentido estava na origem do trabalho da escrita. No meu caso, a fábula é resultado final. Pode-se dizer que ele é o que se constituiu ao longo de um processo arriscado, conduzido mais pelo acolhimento do acidental do que pela intenção. O trabalho do espectador consiste em se abandonar para captar os elementos de sua história que não estão ligados de modo coercitivo, a apreender esses elementos e deixá-los juntar-se, chocar-se e fundir-se, até a cristalização de um sentido, ou antes, de pedaços de sentido.” (VINAVER, 1998, p. 190 apud SARRAZAC, 2013, p. 90)

e atores queiram “proporcionar um estado de atenção ou uma força de sentimento ou ação. Eles ainda supõem que aquilo que vai ser sentido ou entendido será o que eles colocaram no próprio roteiro ou performance” (RANCIÈRE, 2010, p. 116).

Em *Futuro do drama*, Sarrazac (2002) recupera a figura homérica do autor-rapsodo, que mistura elementos dramáticos e narrativos para dar conta de todos os aspectos da fábula, e em *Sobre a fábula e o desvio*, como resposta ao pós-dramático, Sarrazac (2013) propõe a figura da fábula como paixão – em contraponto à fábula como processo, fundamento da narrativa brechtiana, para entender o drama contemporâneo. Ao resgatar Strindberg, Claudel, Brecht, Pirandello, em contato com autores contemporâneos como Franz Xaver Krotz, Edward Bond e Bernard-Marie Koltès busca evidenciar que as estratégias de desvio e sobrevivência da fábula, mesmo de forma rudimentar, seriam a ideia de périplo das personagens em quadros, episódios de uma paixão (de Cristo) ou de um processo, menos dialético e mais estético, de teor expressionista e lírico, na instância do sonho⁷⁷ e da desordem, em que o drama volta-se para dentro de si mesmo e a construção de sua sintaxe, para logo em seguida irromper e/ou ativar o real.

Em uma realidade em plena convulsão, contradição e fragmentação como a nossa, uma forma dramática capaz de se condensar em uma única ação e conflito que ao final caminha para a resolução não responde mais a nossos anseios e não se torna eficiente para compreender a vida. Talvez como uma das estratégias para abarcar a existência, Sarrazac sai em defesa das “pequenas formas” que, em sua propensão à abertura e à incompletude, “ao invés de promover a dispersão, permitem uma concentração dramática, própria da dinâmica do desvio que opera no interior da fábula contemporânea” (SAADI, 2013, p.13).

No enfraquecimento da teatralidade dramática encontramos um fortalecimento do eixo palco/ plateia. A discussão temática e o enfoque reflexivo não giram mais ao redor de uma imagem supostamente mais verdadeira do mundo empírico, como na teatralidade representacional do drama, mas das modalidades de percepção e recepção do texto (e do espetáculo) por parte do leitor (ou espectador). (BAUMGÄRTEL, 2009, p. 149)

⁷⁷“No tempo do *theatrum mundi*, a vida humana era representada por uma ação dramática encadeada: a característica da nova era, a do *theatrum mentis*, é fazer aparecer essa mesma vida humana através de uma série de associações subjetivas e de ações fragmentárias nas quais o onirismo assume papel importante.” (SARRAZAC, 2013, p. 25)

Isto se reflete na escrita dramática, quando nos deparamos com textos que problematizam drasticamente elementos tradicionais do drama, como o diálogo, ao nos oferecer propostas de escrita econômicas (Jon Fosse, por exemplo) ou verborrágicas (Valère Novarina e Marie-Bernard Koltès em *Na solidão dos campos de algodão*), ou em rubricas que fogem ao aspecto representativo, e em vez de sugerir espaços e tempos que interligam de forma bem determinada nossa percepção ao mundo real, sugerem situações e imagens menos usuais e sombrias, como em *Pinokio* e sua sutil configuração poética do espaço-tempo da cena com a palavra “escuridão” no centro de uma folha em branco.

No campo teórico, os ajustamentos do texto dramático (diálogo e didascálias, por exemplo)

não se deve[m] mais às necessidades da lógica narrativa e da ação cênica. Ou melhor, a estrutura metadramática dos diálogos e das didascálias se sobrepõe ao conteúdo ficcional, perturbando uma percepção ingenuamente identificadora que busca por um ponto de vista estável. Na medida em que as didascálias e diálogos transgridem a teatralidade representacional, evidenciam e focalizam sua realidade teatral enquanto resultado de procedimentos lingüísticos, e dessa forma adquirem o caráter de indagações e reflexos dos (duvidosos e precários) pressupostos estéticos da teatralidade representacional, oferecendo ao olhar do leitor não só um, mas uma série de pontos de referência que muitas vezes se desestabilizam mutuamente, pois alguns dizem respeito ao sentido da representação, outros à sua fabricação lingüística. (BAUMGÄRTEL, 2009, p. 149-150)

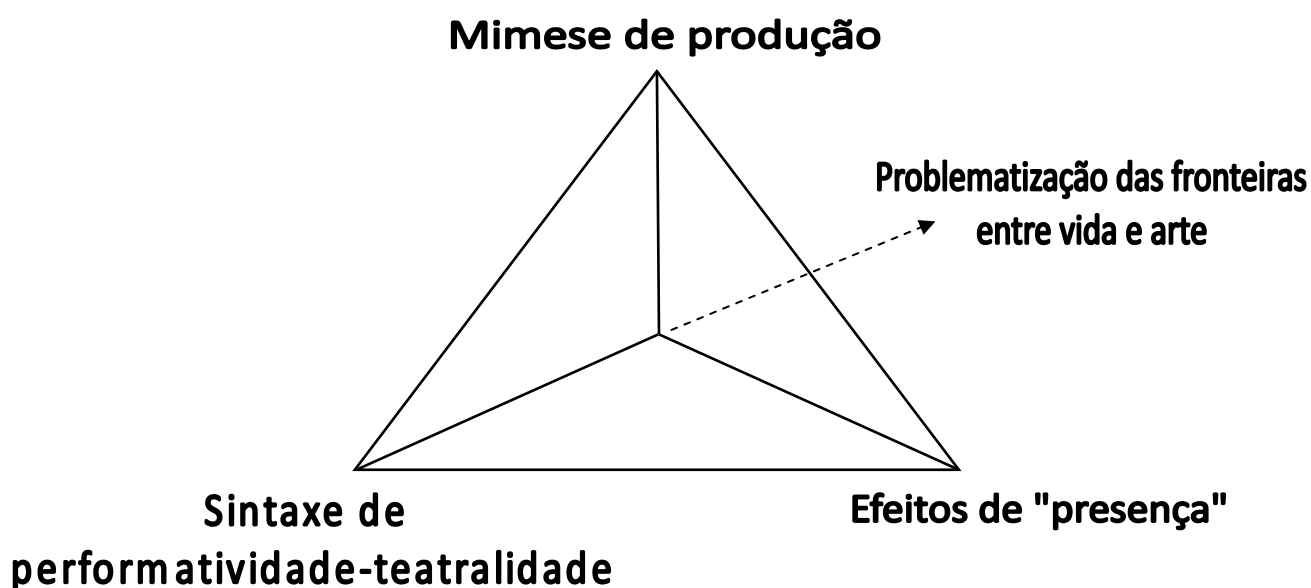
Lehmann (2007, p. 91) irá defender que quando os signos não podem mais ser lidos como referência a um determinado significado, o público fica perplexo diante da alternativa de pensar sobre o nada em face dessa ausência ou ler as próprias formas, os jogos de linguagem e os atores [aqui em caráter virtual] em seu modo de ser aqui e agora, livres de uma condução lógico-causal dos acontecimentos, que mimetizam um real. Mesmo que de forma rarefeita, há um processo de representação, ou melhor, uma mimese que adquire a formatação de produção, que permite ao espectador se emancipar e construir o próprio sentido no momento que a língua construída pelo dramaturgo, no caso da dramaturgia, opera instabilidades e novas configurações imprecisas (pois manifestam estados de produção de sentido e estão em processo, em movimento, em devir) de se relacionar com o real. Tais produções permitem ao espectador/ leitor fazer

escolhas, preencher as lacunas que configurações dramatúrgicas em estágios tão díspares de oferta de sentido podem oferecer.

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 fragmentação 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 inovadora presença do *performer* a partir de uma mutação do ator e estabelece a paisagem teatral multiforme, para além das formas centralizadas do drama. (LEHMANN, 2007, p. 91-92)

Deste modo, um movimento final se faz necessário: sugerir um processo outro de construção poética, de viés contemporâneo, em que a mimese adquire como característica tornar crível um movimento de produção e a fábula funciona operativamente instalando uma sintaxe de performatividade-teatralidade, cujo objetivo estético é provocar, de forma instável, um efeito de pura presença, ou seja, criar como estratégia a mimese do ato teatral como acontecimento. E somado a isso, por meio da influência da performance e de outras artes (artes plásticas, visuais) e elementos emancipados da cena (luz, fala, sons, formas) essa sintaxe torna-se capaz de criar imagens e situações para além da pura representação, problematizando o que é real e o que é ficcional e borrando, no espectador/ leitor, as fronteiras, por exemplo, que demarcam o que é exclusivamente da instância da personagem, e o que é exclusivamente da individualidade empírica do ator/ performance em ato (virtual ou cênico).

Figura 2 - Proposta de esquema de produção da *poiesis* na dramaturgia contemporânea não representacional



Claro que, quando se propõe um esquema interpretativo da tecitura da dramaturgia contemporânea, para além da representação do real, o que estamos querendo dizer é que, ao utilizar estratégias de manobra com a língua e emulando a ideia de uma “literatura menor” de viés deleuziano, um nicho específico da dramaturgia contemporânea (ver V ato) foge de um esquema de mimese como representação e/ ou imitação (em sua interpretação mais ampla) da realidade em busca de levar a ascense de uma verdade empírica, e que preserva o conceito de representação teatral interpretada como “um processo dinâmico que acontece no curso do tempo e que é efetivamente produzido pelo ator” (DORT, 2013, p. 50). Só que agora, por meio de uma sintaxe de teatralidade-performatividade, desloca seu olhar e suas estratégias de produção para o que vem da cena e que promove como movimento de emancipação gradual dos elementos da representação teatral e 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)

E assim, promovendo a

emancipação progressiva dos seus diferentes componentes, a representação se abre para a ativação do espectador e se reconecta com o que é talvez a vocação do teatro: não de encenar um texto ou organizar um espetáculo, mas de ser uma crítica em processo de significação. (DORT, 2013, p. 55)

Porém, significar, promover um sentido fechado, perde importância, pois no contemporâneo, o que se manifesta, até como inconsciente ato político, é a preocupação em demonstrar como funciona e se organiza tal escrita, cuja mecânica e sistema de produção são a resposta crítica a uma dada realidade, como uma forma de fazer “ver o invisível” (GUÉNOUN, 2003, p. 50).

La pregunta ante una representación, es decir, ante una obra artística o un determinado fenómeno social ya no es, por tanto, el qué significa, sino el cómo funciona. Y lo importante no es dar verosimilitud al resultado final, hacer pasar por cierto la verdad semiótica de la representación, porque sabemos desde el comienzo que inevitablemente es falsa, como toda representación, sino en hacer creíble el proceso, el mecanismo de tensiones entre lo que se ve y lo que se oculta; en ese campo de inestabilidades se juega ahora la verdad de lo real. [...] La teatralidad es una maquinaria que hace visible unas cosas y oculta otras, pero lo importante no es la imagen final producto de la representación, sino el funcionamiento del propio mecanismo, puesto de manifiesto en el espacio (escénico) en el que opera. (CORNAGO, 2009, p. 15)⁷⁸

O que se fortalece nesse movimento interpretativo é o princípio de que existe e vem se manifestando na dramaturgia contemporânea um sistema de comunicação exterior, de diálogo e interação profunda e operatória com o espectador, sem a figuração e mediação de um sistema de comunicação fictício interno, baseado em uma narrativa, que aprisiona um sentido pré-determinado. O teatro é enfatizado como situação, não como um universo ficcional fechado em si mesmo, completo e autossuficiente.

Segundo Lehmann (2007), o fim de um teatro centrado no drama corresponde ao fim do predomínio do conceito (de origem aristotélica) da coerência orgânica, conceito que se expressa por meio da fábula, o *mythos* como estrutura coerente.

Ahora el texto teatral ya no tiene porque ser concebido como una estructura orgánica legitimada por reglas internas, sino que puede ser pensado como un compuesto que encuentra su coherencia al exterior,

⁷⁸ A questão diante de uma representação, ou seja, de um trabalho artístico ou de um fenômeno social particular não é, portanto, o que ela significa, mas como funciona. E o importante não é dar verossimilhança ao resultado final, fazendo passar por real a verdade semiótica da representação, porque sabemos desde o início que é inevitavelmente falsa, como qualquer representação, mas tornar crível o processo, o mecanismo de tensões entre o que se vê e o que se oculta; nesse campo de instabilidades está em jogo a verdade do real. [...] A teatralidade é um mecanismo que torna coisas visíveis e outras ocultas, mas o importante não é a imagem final, produto da representação, e sim o funcionamento do próprio mecanismo, revelado no espaço (cênico) em que opera.

en el acto creativo del autor y en el acto perceptivo del receptor. (CARNEVALI, 2011, p. 136)⁷⁹

Enfim, os textos contemporâneos da mesma forma que exigem um posicionamento intensamente questionador do escritor frente ao real e uma busca incessante pela construção de outras manobras com a língua e pela identificação de novas formas de problematizar os elementos dramáticos, também convoca uma cooperação maior do espectador/ leitor na proposição de sentidos possíveis, de caráter marcadamente instável, em que a perda de referências tradicionais “quando não há mais informação maciça e segura é compensada por um lugar mais importante oferecido ao leitor com a condição de que ele aceite correr os riscos que isso traz” (RYNGAERT, 1998, p. 32).

Afinal, e terminando o percurso crendo intimamente que, assim como nós,

o público do teatro quer ver a passagem do texto à cena. É esta demanda que sustenta seu olhar tão singular. Este olhar pré-supõe o texto. Ele escava a cena para exumar o texto soterrado (invisível). O olhar do espectador é aqui uma estranhíssima abertura para a escuta. Não no sentido de que ele deveria fechar os olhos para ouvir. Pelo contrário, ele deve abrir bem os olhos para perscrutar a cena e distinguir aí os sinais da passagem (invisível) do texto. O que o espectador olha é o jogo dos traços imagéticos que atesta a presença aqui, física, corporal, de um texto que age na sombra, obscuro, e cuja onipresença é uma espécie de ausência ativa. O texto é um livro que cada ator [e não só ele] teve por muito tempo nas mãos e o público sabe disto, ele olha a representação dos atores como inteiramente determinada por um livro ausente. O público ficará completamente decepcionado com o teatro, enganado em sua expectativa, se não perceber nada desta vinda de um texto prévio até a cena. Por isto as novas encenações de textos clássicos desempenharam várias vezes o papel de manifesto das mudanças de época da teatralidade – porque elas dão a ver, com uma clareza meridiana, o trabalho do texto ausente nos corpos e bocas visíveis. **É por isto que as novas peças são tão difíceis de encenar, porque elas levam muito tempo a dar a ler sua teatralidade, para além da literalidade: porque o primeiro olhar só muito dificilmente consegue dissociar o texto dos signos que o transportam e é necessária, no entanto esta distinção para que o caminho do texto à cena seja visível – para que haja teatro.** (GUÉNOUN, 2003, p. 62-63, grifo meu)

⁷⁹ [Agora, o texto teatral já não precisa ser compreendido como uma estrutura orgânica legitimada por normas internas, mas pode ser pensado como um mecanismo que encontra a sua coerência no exterior, no ato criativo do autor e no ato perceptivo do receptor.]

REFERÊNCIAS

- ABREU, A. L. Processo Colaborativo: Relato e Reflexões sobre uma Experiência de Criação. *Cadernos da ELT* - número 2, junho/2004, Revista de relatos, reflexões e teoria teatral, da Escola Livre de Teatro de Santo André. Disponível em: <http://www.sesipr.org.br/nucleodedramaturgia/uploadAddress/processo_colaborativo_relato_e_reflexoes_%5B24544%5D.pdf>. Acessado em: 04 abr. 2016.
- ABREU, K. Dramaturgia colaborativa: notas sobre o aprendizado da desmedida no teatro brasileiro. In: *SUBTEXTO* – Revista de Teatro do Galpão Cine Horto – n.º 7. Belo Horizonte: Formato, Dezembro 2010. Disponível em: <http://galpaocinehorto.com.br/wp-content/uploads/2014/08/subtexto_07.pdf>. Acessado em: 20/10/2016.
- AGAMBEN, G. *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios. Tradução Vinicius Nacastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- ALVIM, R. *Dramáticas do Transumano e outros escritos seguido de Pinokio*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.
- ANDRADE, W. A quintessência de Ibsen aqui e agora. *Revista Cult*, Site da Revista Cult, Edição 207, 21 nov. 2015. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2015/11/a-quintessencia-de-ibsen-aqui-e-agora/>>. Acessado em: 01/01/2016.
- ARISTÓTELES. *Arte Retórica e Arte Poética*. Introdução Goffredo Telles Júnior. Tradução Antônio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Ediouro; Tecnoprint, 1979.
- BADIOU, A. *Pequeno manual de inestética*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- BALL, D. *Para trás e para Frente: um guia para leitura das peças teatrais*. São Paulo: Perspectiva, Col. Debates, 1999.
- BARTHES, R. *Sobre Racine*. São Paulo: WMF; Martins Fontes, 2008.
- _____. *Escritos sobre teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- BASTOS, H. *As artes da ameaça: ensaios sobre literatura e crise*. São Paulo: Outras Expressões, 2012.
- BAÜMGARTEL, S. Em busca de uma teatralidade textual performativa além da representação dramática. In: Edélcio Mostaço, Isabel Orofino, Stephan Baümgartel e Vera Collaço (Org.). *Sobre Performatividade*. Santa Caratina: Letras Contemporâneas, 2009.
- BILLIGTON, M. Um mapa da dramaturgia contemporânea: uma perspectiva britânica. In: Fátima Saadi e Silvana Garcia (Org.). *Próximo Ato: questões da teatralidade contemporânea*. São Paulo: Itaú Cultural, 2008. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br/bcodemidias/001081.pdf>>. Acessado em: 17maio 2015.

BRITO, N. M. B.; MACIEL, D. A. V. Das novas escritas dramaturgica: aspectos rapsódicos da criação do Como se fosse [im]possível ficar aqui. *Conceição | Conception* – volume 1/ n.º 2 – jun/ 2013.

BOAL, A. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. 6. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

BOILEAU-DESPREAU, N. *A arte poética*. Introdução, tradução e notas de Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 2012.

BOLOGNESI, M. F. Brecht e Aristóteles. *Trans/ Form/ Ação*. v. 25, n. 1 (2002), Revista de Filosofia, Universidade Estadual Paulista – UNESP. Disponível em: <<http://www2.marilia.unesp.br/revistas/index.php/transformacao/article/view/842/737>>. Acessado em 26 abr. 2015.

BORNHEIM, G. *O sentido e a máscara*. São Paulo: Perspectiva, 2007

_____. *Brecht: A estética do teatro*. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

BRECHT, B. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

_____. *A Santa Joana dos matadouros*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

_____. *Mãe Coragem e seus filhos: uma crônica da guerra dos trinta anos*. Trad. Ingrid D. Koudela. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988a. v. 3. (Teatro completo em 12 volumes)

CARNEVALI, D. *Forma dramática y representación del mundo: apuntes sobre la noción de fabula en el contexto teatral europeo contemporâneo*. Tese de doutorado, 2015. Universitat Autònoma de Barcelona. Disponível em: <<http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/287992/dc1de1.pdf?sequence=1>>. Acessado em: 01 fev. 2016.

CARLSON, M. *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

CHASING, I. P. Apuntamientos sobre la tragedia francesa del siglo XVII. (2007). In: *Revista Educación estética* N° 3, La tragedia y lo trágico. (97-132). Departamento de literatura. Facultad de Ciencias Humanas. Universidad Nacional de Colombia. Bogotá D.C. Disponível em: <<http://www.esadsevilla.com/apuntamientos%20sobre%20el%20clasicismo%20y%20m%20E1s%20cosas%20del%20teatro%20franc%20Egs.pdf>>. Acessado em: 04 dez. 2014.

CORNAGO, O. Qué es la teatralidade? Paradigmas estéticos de la Modernidad. *Revista Agenda Cultural - Alma Mater* n.º 158, Septiembre de 2009. Disponível em: <<https://aprendeonline.udea.edu.co/revistas/index.php/almamater/article/view/2216/1788>>

CORNEILLE, P. Discurso sobre la tragedia y los medios para tratar la según lo verosímil y lo necesario. Tradução para o espanhol de Iván Vicente Padilla Chasing e revisada por Sara González Ramírez. *Literatura: teoría, historia, crítica* 9 (2007): 337-377. Disponível em: <<http://www.bdigital.unal.edu.co/14143/1/3-7931-PB.pdf>>. Acessado em: 03 fev. 2015.

_____. *Três discursos sobre o poema dramático*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.

CORREA, D. *Mimeses da vida: a Poética de Aristóteles*. 2013. 31 folhas. Monografia (Bacharelado em Filosofia com licenciatura plena) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2013.

COSTA, I. C. Prefácio. In: CARVALHO, S.; MARCIANO, M. *Companhia do Latão 7 peças*. São Paulo: Cosac Nify, 2008.

DELEUZE, G; GUATTARI, F. *O anti-édipo — capitalismo e esquizofrenia*¹. Tradução de Joana Moraes Varela; Manuel Maria Carrilho. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

_____. *A imagem-tempo*. Tradução Eloisa de Araujo Ribeiro; revisão filosófica Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DELEUZE, G. *Crítica e clínica*. São Paulo: Ed. 34, 1997.

_____. *Kafka: por uma literatura menor*. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

DIDEROT, D. *Discurso sobre a poesia dramática*. Tradução, organização, apresentação e notas: Franklin de Mattos. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

DORT, B. A representação emancipada. *Sala Preta*, v. 13, n. 1, p. 47-55, jun. 2013. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57530/68221>>. Acesso em: 29 jan 2016.

FÉRAL, J. *Além dos limites: teoria e prática do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FERNANDES, S. *Teatralidades contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

_____. Apontamentos sobre o texto teatral contemporâneo. *Sala Preta*. Revista do Departamento de Artes Cênica – ECA-USP, 2001, ano 1, v. 1, p. 69-80. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57007/60004>>. Acessado em: 02 dez. 2013.

_____. *O Pós-dramático: um conceito operativo?* / J. Guinsburg e Sílvia Fernandes, (orgs.). – São Paulo: Perspectiva, 2013.

FISCHER, M. S. *Aqui* (2011). Texto inédito. Datiloscrito.

FOSSE, J. *Vai vir alguém*. *Artistas Unidos*. Revista n.º 02, Portugal: Setembro de 2000.

FRYE, N. *Anatomia da Crítica*, São Paulo: Cultrix, 1973.

GARCÍA, S. *Teoria e prática do teatro*. São Paulo: Hucitec, 1988.

GARCIN-MARROU, F. Le drame émancipé. *Acta fabula*, vol. 13, n.º 9. L'aventure Poétique, Novembre-December 2012. Disponível em:
<<http://www.fabula.org/revue//document7404.php>>. Acessado em: 25 jan. 2016.

GAZONI, F. A definição de tragédia como imitação de uma ação. *Revista Terceira Margem*, [S.l.], n. 27, pp. 168-193, Set. 2014. Disponível em:
<<http://www.revistaterceiramargem.com.br/index.php/revistaterceiramargem/article/view/44/46>>. Acesso em: 24 abr. 2015.

GUÉNOUN, D. Objeção ao retorno. *Folhetim* n.º 8. Teatro do Pequeno Gesto. Set-dez de 2000. Disponível em: <<http://www.pequenogesto.com.br/folhetim/folhetim8.pdf>>. Acessado em: 24 mar. 2015.

GUMBRECHT, Hans. *Produção de presença*. Rio de Janeiro: Ed. PUC, 2010.

HEGEL, G. W. F. *Cursos de Estética*, volume IV. Tradução Marco Aurélio Werle, Oliver Tolle; Consultoria Victor Knoll. São Paulo: EDUSP, 2004.

HEIDEGGER, M. *A origem da obra de arte*. Trad.: COSTA, Maria da Conceição. Lisboa: Edições 70, 2005.

HUGO, V. *Do grotesco e do sublime*. Tradução do Prefácio de Cronwell; tradução e notas de Célia Berretini. São Paulo: Perspectiva, 2007.

INNERARITY, DI. *Hegel y el romanticismo*. Madrid: Editorial Tecnos S.A., 1993.

JAMESON, F. Pós-modernidade e sociedade de consumo. In: MONTERO, P.; COMIN, A. (org.). *Mão e contramão e outros ensaios contemporâneos*. São Paulo: Globo, 2009.

JOHNSON, Samuel. *Prefácio a Shakespeare*. São Paulo: Iluminuras, 1996.

JOLLY, G.; SILVA, A. M. Poema Dramático. In: SARRAZAC, J.-P. (org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

KAMIS, P. *Fractal*. Texto inédito. Datiloscrito. Peça escrita durante a Oficina Regular do Núcleo de Dramaturgia SESI Paraná, sob orientação de Roberto Alvim, 2010.

KNOLL, V. Sobre a questão de Mimesis. *Discurso - Revista do Departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo*: n.º 27, 1996, p. 61-81. Disponível em:
<www.revistas.usp.br/discurso/article/download/62730/pdf_23>. Acessado em: 22 jul. 2015.

KOIKE, K. Aspectos da “*physis*” grega. *Revista Perspectiva Filosófica*. Volume VI n.º 12 – Jul. Dez/1999, p. 165-178. Disponível em: <https://www.ufpe.br/ppgfilosofia/images/pdf/pf12_artigo80001.pdf> Acessado em: 08 nov. 2014.

KUNTZ, H.; NAUGRETTE, C.; RIVIERE, J. L. Verbete Catástrofe. In: SARRAZAC, J.-P (org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

LEHMANN, H. T. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

_____. Teatro Pós-dramático, doze anos depois. *Rev. Bras. Estud. Presença*, Porto Alegre, v. 3, n. 3, p. 859-878, set./dez. 2013. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/presenca>>. Acessado em: 17 out. 2015.

_____. Teatro pós-dramático e processos de criação e aprendizagem da cena: um diálogo com Hans-Thies Lehmann. *Sala Preta*, Brasil, v. 13, n. 2, p. 236-251, dez. 2013. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/69094>>. Acesso em: 04 jan. 2016.

_____. Teoria e experiência do teatro. In: NAVAS, C.; ISAACSSON, M.; FERNANDES, S. (org.). *Ensaio em cena*/ organizadores. Salvador, BA: ABRACE – Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas; Brasília, DF: CNPq, 2010.

LESCONT, D. & RYANGAERT, J. P. Verbete: Fragmento/ Fragmentação/ Fatia de vida. In: SARRAZAC, J.-P (org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

LESSING, G. E. *Dramaturgia de Hamburgo*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005.

LAUB, M. O radical: como Roberto Alvim faz teatro. *Revista Piauí*, Questões cênicas, Edição 98, nov. 2014. Disponível em: <<http://revistapiaui.estadao.com.br/edicao-98/questoes-cenicas/o-radical>>. Acessado em: 19 fev. 2015.

MAGALDI, S. *O texto no teatro*. São Paulo: Perspectiva; EDUSP, 1989.

MARX, K. & ENGELS, F. *A ideologia alemã*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

MERCADO, A. Advertências preliminares. *Dramaturgias Emergente II*. Lisboa: Autores e Edições Cotovia, 2001.

MERLEAU-PONTY, M. *A dúvida de Cézanne*. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1975.

MORETTO, R. C. *Ensaio. Hamlet: rupturas no gênero dramático e corpos em rede na cena de Enrique Diaz*. 2009. 198 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. Disponível em:

<<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27155/tde-07102009-134423/en.php>>. Acessado em: 21 out. 2015.

MUHANA, A. Causas da poesia na Poética. *Phaos - Revista de Estudos Clássicos*. Unicamp, n.º 04, 2004, p. 97-109. Disponível em: <<http://revistas.iel.unicamp.br/index.php/phaos/article/view/3467/0>>. Acessado em: 02 ago. 2014.

MÜLLER, H. *A Missão e outras peças*. Lisboa: Lisboa Apáginastantas, 1982.

NAVAS, C.; ISAACSSON, M.; FERNANDES, S. (org.). *Ensaio em cena*/ organizadores. Salvador, BA: ABRACE – Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas; Brasília, DF: CNPq, 2010.

NICOLETE, A. Criação coletiva e processo colaborativo: algumas semelhanças e diferenças no trabalho dramaturgício. *Sala Preta*, Brasil, v. 2, p. 318-325, nov. 2002. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57109>>. Acesso em: 04 jan. 2016.

_____. Dramaturgia em colaboração: por um aprimoramento. *SUBTEXTO – Revista de Teatro do Galpão Cine Horto* – n.º 7. Formato: Belo Horizonte, Dezembro 2010. Disponível em: <<http://galpaocinehorto.com.br/wp-content/uploads/2013/09/subtexto3.pdf>>. Acessado em: 15 set. 2015.

NOVARINA, V. *Discurso aos animais* (O animal do tempo e A inquietude). Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

OLIVEIRA, M. F. C.. *Do sentido da tragédia à tragédia do sentido: a filosofia e a ruína do drama*. 03/2014. 180 fs. Tese (Doutorado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Filosofia. Rio de Janeiro, 2014. Disponível em: <http://www.dbd.puc-rio.br/pergamum/tesesabertas/1011745_2014_pretextual.pdf>. Acessado em: 08 fev. 2016.

PAVIS, P. *Voix et image de la scène: essais de sémiologie théâtrale*. Lille: Presses Universitaires de Lille, 1982.

PESSOA, P. Roberto Alvim e o futuro do drama. In: *Questão de Crítica: Revista eletrônica de críticas e estudos teatrais*, 2013. Disponível em: <<http://www.questaodecritica.com.br/2013/08/roberto-alvim-e-o-futuro-do-drama/>>. Acessado em: 28 fev. 2014.

POMMERAT, J. Teatros em presença. *Revista UBU* n.º 37/38 et *Thêtrre / Public* n.º 184 e *Caderno de leitura* n.º 10 de Aneth. Tradução Giovana Soar.

RAMOS, L. F. *Mimesis performativa: a margem de invenção possível*. São Paulo: Annablume, 2015.

RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO experimental, 2005.

_____. *O inconsciente estético*. São Paulo: Ed. 34, 2009.

_____. O espectador emancipado. *Revista Urdimento*. Out. 2010 n.º 15, p. 107-122. Disponível em: <http://www.ceart.udesc.br/ppgt/urdimento/2010/Urdimento_15.pdf>. Acessado em: 13 jun. 2014.

RICOEUR, P. *Tempo e narrativa* (tomo 1). Campinas, SP: Papyrus, 1994

_____. *Tempo e narrativa* (tomo 2). Campinas, SP: Papyrus, 1995.

_____. *A metáfora viva*. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

_____. Retórica, poética y hermenêutica. *Cuaderno GRIS*, N.º. 2, 1997, p. 79-90. Disponível em: <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2360730>>. Acessado em: 20 dez. 2013.

ROMANO, L. *O teatro do Corpo Manifesto: teatro físico*. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2005.

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

ROSENFELD, A. *Teatro épico*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

RYNGAERT, J. P. *Ler o teatro contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

_____. Diálogo e conversação. *Urdimento: revista de estudos em artes cênica/ Universidade do Estado de Santa Catarina. Centro de Artes. Programa de Pós-Graduação em Teatro*. N. 20 (2013) – Florianópolis: UDESC/ CEART, 2013. Disponível em: <<http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/4017/2759>>. Acessado em: 11 out. 2013.

SAAD, F. A teatralidade. In: PARDO, A. L. (org.). *A teatralidade do humano*. São Paulo: Edições SESC SP, 2011, p. 330-335.

_____. Corneille. In: CORNEILLE, Pierre. *Três discursos sobre o poema dramático*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.

SANTOS, J. L. A. La estructura dramática. *Las Puertas del Drama - Revista de la Asociación de Autores de Teatro*. Siglo XXI. Primavera 2002. Número 10. Disponível em: <<http://www.aat.es/pdfs/drama10.pdf>>. Acessado em: 10 maio 2015.

SARRAZAC, J. P. *O futuro do drama*. Porto: Campo das Letras, 2002.

_____. A reprise (resposta ao pós-dramático). Tradução de Humberto Gianchistofaro do artigo La reprise publicado como introdução ao livro *ÉtudesThéâtrales* 38-39/2007 – La

Réinvention Du drame (sous l'influence de La scène). *Questão de Crítica* - Revista eletrônica de críticas e estudos teatrais.

_____. *A invenção da teatralidade seguido de Brecht em processo e o Jogo dos possíveis*. Porto: Deriva, 2009.

_____. *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. Tradução: André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. *Sobre a fábula e o desvio*. Organização e tradução Fátima Saadi. Rio de Janeiro: 7 Letras; Teatro do Pequeno Gesto, 2013.

_____. Verbete Fábula (crise da). In: SARRAZAC, J.-P. (org). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 79-88.

_____. A invenção da teatralidade. *Sala Preta*, Brasil, v. 13, n. 1, p. 56-70, jun. 2013. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57531>>. Acessado em: 10 set. 2013.

SCHLEGEL, A. W. *Doutrina da Arte: Cursos sobre Literatura Bela e Arte*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2014.

SINISTERRA, J. S. El arte del monólogo. *Revista Teatro/ CELCIT*, n.º 35-36, Investigar el Teatro. España, 2004, p. 162-170.

SÓFOCLES. *Antígona*. Porto Alegre: L&PM, 1999.

STAIGER, E. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1977.

SZONDI, P. *Ensaio sobre o trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

_____. *Teoria do drama burguês [século XVIII]*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

TROTTA, R. Autoralidade, grupo e encenação. *Sala Preta – Revista do PPG em Artes Cênicas – ECA USP*. n 06, São Paulo: ECA – USP, 2006, p. 155-164. Disponível em: <http://www.eca.usp.br/salapreta/PDFo6/SPo6_018.pdf>. Acessado em: 05 set. 2015.

WERLE, M. A. A relação entre a estética de Hegel e a poesia de Goethe. *Discurso*, [S.l.], n. 32, p. 161-192, dez. 2001. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/discurso/article/view/38058>>. Acesso em: 14 jul. 2015.

WILLIAMS, R. *A produção social da escrita*. Tradução André Glaser. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

ZUMTHOR, P. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.