

## ESTRATÉGIAS DA MORTE NO DRAMA CONTEMPORÂNEO

Camila Maria Grazielle Freitas  
Departamento de Artes – DEART

### Resumo

O presente estudo diz respeito à problemática acerca da linguagem teatral configurada na atualidade e no que se denomina de “crise do drama”. Peter Szondi em seu livro *Teoria do Drama Moderno* (2003) discorre de forma histórica a respeito das variações que o drama enquanto gênero literário sofreu no seu decurso temporal. Szondi não reconhece o que teóricos clássicos classificaram como estruturas literárias “puras”, restritas aos gêneros épico, lírico e dramático. Ao reavaliar esta temática o autor ressalta a falência dessa organização enquanto modelo de construção dramatúrgica – cênica, pois as formas fixas de representação já não abarcam suas necessidades, surgindo então a idéia da “morte do drama” embasada na quebra das suas formas poéticas.

O drama clássico enquanto possuidor de forma e conteúdo definidos, assim como, de característica intersubjetiva, ou seja, organizado por diálogos e, ainda, de caráter presencial, passa a inserir em suas peças acontecimentos que não se encontram mais numa relação de causa e efeito, gerando discussões que traria para a cena moderna e posteriormente contemporânea uma nova maneira de analisar a relação texto-cena. Os artifícios utilizados por dramaturgos dramáticos e pós-dramáticos para preencher suas necessidades, ultrapassam a concepção aristotélica de construção ficcional baseada em formas pré-determinadas (estética normativa).

A presença de elementos líricos e épicos, numa peça dramática caracteriza não somente uma linguagem repleta de traços híbridos, firma a partir de então, seu papel enquanto forma representacional num tempo e espaço. Nesta perspectiva de desenvolvimento para uma escrita textual híbrida irrompem autores como, August Strindberg (a morte de estruturas dialógicas, que caracterizariam o drama enquanto gênero); Bertolt Brecht (a morte da divisão entre ficção e drama histórico); Samuel Beckett (a morte do sujeito pela linguagem e da linguagem pelo sujeito), entre outros.

Palavras Chaves: Drama; Morte; Texto; Gêneros Literários.

Os estudos acerca da “morte do drama” apresentam, em suas teorias, aspectos oriundos da discussão sobre a maneira apropriada de representação textual do drama; modelos estabelecidos em um primeiro momento, enquanto fixos e imutáveis sofrem no decorrer da historiografia teatral, diversas alterações, tendo como principal propulsor o contexto histórico-cultural, dentro do qual as formas se apresentam. A apropriação do texto teatral por parte de alguns influentes teóricos culminaria, por sua vez, nas variadas manifestações vanguardistas que, resignificando os modelos já estabelecidos, desenvolvem novas formas do fazer teatral. O drama, enquanto elemento

construtor de um pensamento historicizado, passa a compor formas mutáveis de representação, por meio de graus que revelam, em seu percurso, a concepção de uma época.

Para um melhor entendimento do desenvolvimento do drama, percurso diacrônico, tomamos, por ora e como premissa as idéias instauradas no livro *Poética* (2003) de Aristóteles, primeiro tratado ocidental sobre o tema, através do qual este condena a dialética entre forma e conteúdo, elementos basilares para o entendimento do drama, apontando enquanto estrutura o cumprimento de normas estabelecidas pelo estagirita frente à composição da obra dramática, seja ela lírica ou épica. Esse caráter demonstra o que Aristóteles chamou de representação “pura” dos gêneros literários, determinando a sua característica singular de cada gênero, a saber: a poesia lírica não deve conter aspectos do épico, assim como o dramático não possui traços líricos. Refletindo sobre Aristóteles, Szondi atesta-nos: “se essa realização era malsucedida, se o drama apresentasse traços épicos, o erro se achava na escolha da matéria” (SZONDI, 2003:23). Essa idéia foi por muito tempo o sustentáculo para a teoria do teatro, mas devido à necessidade de representar formas nas quais se ultrapassavam os limites dados pela estética normativa aristotélica, surge no Renascimento o drama segundo a teoria moderna do teatro.

Como coloca Peter Szondi, em seu livro *Teoria do Drama Moderno* (2003), o drama perdeu a característica de resguardar suas formas “puras” clássicas, desenvolvendo uma dramaturgia voltada à concretização de textualidades híbridas, ou seja, as obras artísticas assumem a dialética entre a forma e o conteúdo. A hibridização do drama deve-se à incorporação, cada vez mais freqüente, de elementos épicos e líricos na composição dramática. A tese apontada no livro de Szondi, a qual ele chama de “crise do drama” ou “morte do drama”, se refere à pulverização das noções estruturais aristotélicas já citadas. A morte, representada na dissolução dos gêneros literários, como forma absoluta, revela o surgimento de uma nova dramaturgia, baseada em discursos cada vez menos canônicos e mais contraditórios.

Já Hans-Thies Lehmann revela em sua obra *Teatro Pós-Dramático* (2007) que a noção de “drama moderno” ultrapassa, na contemporaneidade, o próprio conceito de moderno. Segundo o autor, o drama tal qual como proposto por Szondi, ao decompor o texto adquire formatos que se afasta da própria idéia de teatro. Percebe-se que no teatro moderno o texto mesmo que distante de características metódicas clássicas de representação ainda mantém uma importante influência sobre a composição cênica, porém de maneira distanciada. Lehmann aprofunda o conceito de “teatro pós-dramático”, sua tese demonstra a subversão das estruturas dramáticas, no sentido do drama (ação) que são, paulatinamente, substituídas pelo caráter cerimonial atribuído às novas categorias cênicas de representação. Por cerimônia entende o autor alemão:

Toda a diversidade de representação sem referencial, conduzidos porém com crescente precisão: as manifestações de uma comunidade particularmente formalizada; construções de processos rítmico-musicais ou visual-arquitetônicos; formas para-rituais como a celebração (não raro profundamente negra) do corpo, da presença; a ostentação enfática ou monumental. (LEHMANN, 2007: 115)

Os três pontos de vistas acima citados dizem respeito não só as diversas formas que o drama vem se configurando, mas, sobretudo, a maneira através da qual elas dialogam na tentativa de constituir um novo pensamento acerca do conceito de teatro diretamente articulado à cena.

Dramaturgos como August Strindberg, Bertolt Brecht e Samuel Beckett, firmam a relação mantida entre os elementos do drama moderno, mas ampliam suas estruturas no exato momento em que criam. Para melhor entender a construção narrativa destes autores, faz-se necessário compará-los às composições do drama clássico e moderno assinalando suas transformações, assim como depurando a tessitura que transforma cada autor e cada contexto de produção.

### **August Strindberg**

Strindberg desenvolve em suas obras uma escrita alicerçada no que foi denominado de “Dramaturgia do Eu”. De caráter subjetivo, seus dramas carregam a característica de figurarem um estado, por meio do qual o sujeito aparece entrecruzado pelas lembranças (passado), parte essencial para a construção narrativa, uma vez que, essas lembranças suscitam, muitas vezes, o próprio enredo do texto. Em seu drama *Senhorita Júlia* (2008), as lembranças do passado constituem os acontecimentos desenvolvidos no presente.

Nesta perspectiva, a unidade de ação aristotélica, baseada na relação de tempo, é substituída na dramaturgia de Strindberg por ações provenientes do fluxo psíquico dos personagens, ou seja, as ações desenvolvidas em cena são motivadas graças aos estados psicológicos das personagens. As ações não caminham na busca por um desfecho, elas exercem dentro de si o próprio constituinte, sem necessariamente manter relação com o todo. Estas características veiculam a negação de estruturas do drama clássico. Sobre isso atesta Roubine em sua obra *Introdução às Grandes Teorias do Teatro* (2003):

É portanto claro, desde Aristóteles, que a *unidade de ação* não se define tanto pela unicidade, mas pela coerência orgânica. Os acontecimentos representados ou relatados podem ser numerosos. Devem ser ligados uns pelos outros por um elo e necessidade e, explicitamente concorrer para o desenlace da ação, ou seja, para a “catástrofe” [...] Todo episódio que não cumprir essas duas condições deverá ser eliminado. (ROUBINE, 2003: 42)

A estrutura dramática adotada por Strindberg, a qual se observa e se ressalta a peculiaridade do traço psicológico dado às suas personagens, dispõe-se dentro de uma presença lírica. Neste aspecto, os monólogos se sobrepõem às relações dialógicas configuradas no drama, pois assumem através do lírico a possibilidade de modificar a constituição do tempo e espaço do drama.

### **Bertolt Brecht**

Bertolt Brecht, subvertendo as estruturas do drama clássico, apóia sua teoria épica em elementos que retratam a forma e o conteúdo segundo às relações desenvolvidas ainda na cena moderna. Há em sua dramaturgia uma predominância de textos didáticos e políticos, dos quais Brecht centra-se, em certo aspecto, na idéia de um teatro social, estabelecido a partir da auto-reflexão realizada pelo público. O dramaturgo instaura, ainda, uma dialética entre pessoa e objeto, por meio da noção entre as formas representacionais e a forma distanciada com que a cena é construída.

Verifica-se em sua escrita à relação indireta entre o objeto e observador, ou seja, as formas cênicas apresentam em suas organizações agentes que medeiam às ações desenvolvidas em cena. A inserção do narrador revela-se nesse contexto graças a sua capacidade de penetrar nas diversas unidades de tempo e espaço desenvolvidas ao longo da narrativa épica, de modo a intervir na ação sem afetar a construção *diégetica*.

O efeito de trazer para o público a sensação de manter-se alheio à cena, Brecht denominou de “distanciamento”; conceito que o autor contrapõe com a idéia aristotélica de *catarse*. O dramaturgo alemão deseja tornar os objetos estranhos para quem os observa. Nesta perspectiva, “vale recorrer a projeções de legendas, coros, canções ou mesmo gritos de ‘jornaleiros’ pelo auditório” (SZONDI, 2003: 138).

Através destes artifícios incute-se no espectador a noção de uma cena de teatro, sem se deixar envolver pela mesma. O conteúdo político do teatro de Brecht suscita no público a reflexão sobre as formas sugeridas, é por meio, ainda, do apelo à reflexão que o teatro brechtiano se alimenta, já que, para ele, a representação ocorre a partir do pensamento crítico.

O conceito de *catarse* consiste, de acordo com a tragédia clássica, a expurgação dos sentimentos adquiridos pela encenação, assim como a identificação por parte dos espectadores com as ações desenvolvidas que, por sua vez, geraria a imersão do público na trama. Na dramaturgia moderna este conceito é resignificado, distancia-se das emoções que a cena motiva, empatia, sentimento que, neste âmbito, dificulta uma postura reflexiva frente à cena.

Jean-Jacques Roubine assinala a importância dos elementos épicos desenvolvidos por Brecht e complementa a respeito utilizando-se do conceito de verossimilhança desenvolvido por Aristóteles, o qual o próprio dramaturgo posteriormente visa desconstruir:

[...] procedimentos que permitam quebrar a ilusão teatral, e levar de volta o espectador a consciência de si e a sensação de que aquilo que lhe é apresentado não é a realidade, nem mesmo uma cópia perfeita, mas uma “representação”, uma imagem insólita, problemática, e desprovida do “natural” uma vez que admite sua natureza teatral. (ROUBINE, 2003: 154)

A ruptura com o conceito de verossimilhança revela-se como um dos pontos fundamentais da passagem do drama clássico para o drama moderno, estimulando em torno do teatro a discussão sobre a posição do espectador frente às inovações cênicas do século XX. Ao ultrapassar a cena tradicional, o teatro contemporâneo comporta-se de modo a problematizar forma e conteúdo, sujeito e objeto. Nesta perspectiva, o teatro de

Brecht assume a partir do seu discurso cênico linhas que influenciarão a ruptura da idéia ilusória de uma realidade baseada na mimese dos gestos e sentidos.

### **Samuel Beckett**

A construção da dramaturgia moderna baseia-se em uma inserção de novos pensamentos que dizem respeito à cena teatral, despontando, nesta perspectiva, autores que demonstram não apenas a morte do drama clássico, mas desconstruem o próprio modelo de drama. Revelam-se, nesse sentido, formas incapazes de constituir junto aos elementos textuais qualquer linearidade em sua elaboração discursiva, o princípio de continuidade é desfeito. Dramaturgo irlandês demonstra em sua dramaturgia o isolamento do sujeito diante à condição humana, para qual um Deus/Demiurgo<sup>1</sup> está morto e em que, os valores sociais aparecem fragmentados. A falta de um Ser, ou até mesmo instâncias políticas que guiem os ideais de uma comunidade, justifica em certo sentido uma literatura dramática que dá margem ao desenvolvimento crescente de proposições contraditórias.

A linguagem de Beckett não visa causar ao espectador *catarse*, seu objetivo primeiro é desestruturar através das formas lingüísticas a compreensão simples do enunciado. A repetição de ações, assim como, a prolixidade dos seus personagens revelam um “discurso esquizofrênico” não engendra uma relação linear da narrativa, mas complexa e fragmentada.<sup>2</sup> Essas formas, aparentemente desregulares de escrita, aproxima-se dos traços que caracterizam o próprio sujeito personagem beckettiano, imerso em instâncias inconstantes e repletas de nuances.

Os paradoxos existentes na obra de Beckett dizem respeito à própria idéia do drama enquanto construtor de ações. Beckett instaura a “poética do silêncio” como um artifício, em que a linguagem apresenta-se em um estado suspenso da representação. Longas pausas permeiam a seqüência dos diálogos e provocam derrisão da linguagem. Em seu aforismo, “Sobre o que não se pode falar, deve-se calar”, Wittgenstein indica, nesta acepção, a condição da escrita beckettiana. O tempo da peça é representado como o da espera, as ações revelam um caráter de inação, já que seus personagens mantêm em cena a expectativa de concretizar o encontro com Godot, porém esse momento nunca se realiza, “esse é o mundo quase que inteiramente estático, em que, para qualquer ação humana significativa, estabelecem-se limites muitos estreitos” (WILLIAMS, 2002: 201).

O espaço onde os personagens se materializam é fragmentado, manifestando a deterioração do corpo, de maneira que este passa a adquirir uma relação diferenciada da consciência. Neste caso, a consciência é descartável, mutável, deixando ao corpo a característica de absorver as sensações experienciadas.

Na escrita de Beckett, como vem apontando a crítica especializada e especialmente o trabalho pontual de Fábio de Souza Andrade, os objetos adquirem a configuração de signos personificados, desempenhando uma relevância dentro do

---

<sup>1</sup> Termo utilizado para referenciar um Ser superior criador do universo, o qual o mesmo controla as ações humanas a partir do mundo das idéias.

<sup>2</sup> A expressão “discurso esquizofrênico” foi tomada de empréstimo e no mesmo sentido do artigo intitulado “A Escrita Esquizofrênica em João Gilberto Noll” do professor Alex Beigui.

contexto.<sup>3</sup> O chapéu, por exemplo, dá a Lucky a habilidade de pensar, demonstrando um espaço de crise. Quando retirado, o personagem volta ao seu estado submisso, perdendo a consciência. O chapéu mantém ainda, uma ligação com os elementos imateriais do sujeito e sua aproximação ou proteção contra os deuses. Em contraposição a este signo, o sapato usado em cena representa contextualmente à materialidade das coisas, a imanência de personagens que persistem em permanecer na situação que se encontram, é o pé que se fixa em um determinado lugar e nega-se a mover.

Após a “crise do drama”, desenvolvida na modernidade e, de certa forma, nos exemplos acima, é introduzida à discussão do drama frente à concepção pós-moderna, do mesmo modo que seus modos de configurações se contrapõem às influências das novas formas representacionais. A respeito do assunto e retomando Lehmann idéias que condizem com a nova forma de teatro e como este se faz frente à disseminação dos elementos em massa, a saber, fundamentado no aumento das formas midiáticas, televisão e cinema, por exemplo.

Neste contexto pós-moderno, como expõe Lehmann, “o teatro exerce uma função, a qual tem a ver justamente com suas desvantagens” (LEHMANN, 2007: 18). O teatro pós-dramático percorre, por sua vez, o caminho que tende a compreender as manifestações artísticas como distantes das estruturas de representação alicerçadas em um textocentrismo. A recusa em manter o texto como elemento norteador da cena gera uma maior autonomia da mesma. Em contrapartida, as imagens midiáticas do cinema e televisão, embasadas em estéticas fixas do texto, surgem como elementos basilares das novas formas de comunicação que exercem sobre o público uma maior influência e fascínio, devido seu poder de articular juntamente com seus aspectos visuais a percepção de transpor o espectador para o instante da cena.

Dentro do contexto midiaticizado, o teatro se apresenta graças às suas especificidades enquanto prática e linguagem formalmente constituídas:

Ao contrário do que ocorre em todas as artes do objeto e da comunicação midiática, aqui tanto o ato estético em si (a representação teatral) quanto o ato de recepção (assistir a representação) têm lugar como uma ação real em um tempo e em um lugar determinados. (LEHMANN, 2007: 18)

O teatro dito “pós-dramático” passa a desempenhar uma escrita teatral que se insere dentro de uma perspectiva inacabada de narrativa. As forças actantes<sup>4</sup> agem no espaço sem executarem acontecimentos acabados, daí o significado do processo assumir o lugar do produto e as representações enquanto prenes de significados não fixarem as variantes da cena.

Outra interpretação dentro deste discurso é a de Heiner Müller que, ao analisar o teatro, coloca-o em um aspecto de constante metamorfose; ato de morte. São significados e conceitos que, uma vez historicizados, assumem, em sua época, uma transformação (morte e construção) do teatro à qual se predispõe. A própria representação do teatro identifica-se no decurso temporal como mortes veladas sobre

---

<sup>3</sup> Para mais aprofundamento sobre a questão ver *Samuel Beckett – o Silêncio Possível*, do autor Fábio de Souza Andrade.

<sup>4</sup> Agentes que realizam a ação.

uma visão cerimonial; para usar a idéia de Müller que, ao se apropriar do discurso de Jean Genet sobre o teatro, coloca este em analogia com a cerimônia fúnebre. Ao nosso ver, ela revela a melhor maneira de representar os elementos cênicos no contexto da contemporaneidade e seus sucessivos momentos de transformação, quebra e ruptura.

## Bibliografia

- ANDRADE, Fábio de Souza. **Samuel Beckett - O Silêncio Possível**. Cotia: Ateliê Editorial, 2001.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2006.
- BECKETT, Samuel. **Esperando Godot**. Trad. Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.
- LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro Pós-dramático**. Trad. Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Trad. Maria Lúcia Pereira, J. Guinsburg, Rachel Araújo de Baptista Fuser, Eudynir Fraga e Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- ROUBINE, Jean-Jacques. **Introdução às Grandes Teorias do Teatro**. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2003.
- STRINDBERG, August. **Senhorita Júlia**. Trad. Edla Van Ateen. São Paulo: Global, 2008.
- SZONDI, Peter. **Teoria do Drama Moderno**. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- WILLIAMS, Raymond. **Tragédia Moderna**. Trad. Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

