

DRAMA RIGOROSO E DRAMA MODERNO: TRANSMUTAÇÕES HISTÓRICO-DIALÉTICAS

CAULI FERNANDES OLIVEIRA*

ROSA MARIA VALENTE FERNANDES**

RESUMO

Este texto compara dois momentos da história da dramaturgia e as respectivas diferenças estruturais apresentadas pelo gênero em cada tempo. Na primeira parte, extrairemos do cânone acadêmico clássico um famigerado conceito que subsiste no roteiro cinematográfico e no teatro realista, a *dramaturgia rigorosa*. Na segunda, veremos o que aconteceu e por que com este modelo de escrita dramática a partir da segunda metade do século XIX, quando desponta a *dramaturgia moderna*.

PALAVRAS-CHAVE

dramaturgia, drama moderno europeu, drama moderno russo.

* Formado em Letras Português - Inglês pela Universidade Católica de Santos (2016-2018). Cursou Cinema & Audiovisual na Unespar/FAP - Faculdade de Artes do Paraná. (Curitiba, PR) de 2012 a 2014 e Biblioteconomia na UNESP-Marília em 2011.

** Doutorado em LETRAS (EST. LING., LITERÁRIOS E TRADUTOLÓGICOS EM FRANCÊS) pela Universidade de São Paulo, Brasil (1992) Professor Titular Membro do NDE da Universidade Católica de Santos

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa qualitativa bibliográfica procura entender por que a *dramaturgia moderna*, aqui representada pelos autores europeus Maurice Maeterlinck, Samuel Beckett e pelo russo Anton Tchekhov, não respeitou os preceitos clássicos do gênero dramático conservados pela *dramaturgia rigorosa*.

Num primeiro momento, explanaremos seus elementos constitutivos (ação, liberdade, consciência, responsabilidade, precipitação contínua, diálogo, conflito e suas partes subjetiva e objetiva) à luz do cânone acadêmico - Aristóteles, Hegel, Szondi, Pallottini e Rosenfeld - e verificaremos a conservação de determinados aspectos do formato do Renascimento até o fim do século XIX pela burguesia.

Depois, analisaremos o que mudou ou permaneceu, nas escritas dramáticas modernas, da concepção rigorosa de gênero dramático, encontrando na luta de classes razões para a fratura do drama.

1 DRAMA RIGOROSO

Para entender o conceito de dramaturgia, entrecruzaremos diversos textos a fim de esclarecer as suas noções basilares; vários autores nos farão companhia, cada um escrevendo a seu próprio modo o que entende por drama, sem, entretanto, se desentenderem. De certo modo, tudo o que se escreveu no Ocidente a respeito de dramaturgia tem um ponto em comum: a *Poética*, de Aristóteles, escrita no século IV a. C., período auge da tragédia, o primeiro texto a conceituar os gêneros (a saber, o épico, o lírico e o dramático) e a analisá-los criticamente. O que veio em seguida, o mais das vezes, trata de interpretar e qualificar os fundamentos prescritos pelo filósofo dentro do contexto social e histórico dos seus autores; assim, temos, por exemplo, Peter Szondi (2011), que em sua *Teoria do Drama Moderno* estuda autores compreendidos entre 1880 e 1950; Anatol Rosenfeld (1965), em *O Teatro Épico*, faz um apanhado sucinto da história da dramaturgia da Antiguidade Clássica até o Teatro Épico de Brecht; Renata Pallottini (1988), na sua *Introdução à dramaturgia*, à luz de Aristóteles, Hegel, Goethe, Boal e outros, estuda as diferentes acepções dos aspectos dramáticos ao longo dos séculos. Cada um desses pesquisadores analisa como e por que o legado conceitual de Aristóteles sobreviveu nas obras de diversos dramaturgos, quais motivos fizeram estes respeitar os preceitos teóricos do filósofo ou não, se foram circunstâncias sociais e/ou subjetivas que promoveram determinados aspectos clássicos em dados períodos (sem incorrer, entretanto, nas problemáticas que se dão por uma leitura eurocêntrica da história da dramaturgia). Cotejaremos os textos supracitados tendo em vista o que é relevante para nós, hoje; não nos interessa, afinal, o que o Aristóteles escreveu sobre ritmo, melodia e métrica, nem sobre música ou dança.

A princípio, Aristóteles separa as pessoas em boas e más, pois, segundo ele, “o caráter [humano] quase sempre se ajusta a esses [dois] tipos, porquanto é pelo vício e pela virtude que as pessoas se distinguem no caráter” (ARISTÓTELES, 2011, p. 41-42); os dramaturgos, por sua vez, devem representar as pessoas de acordo com os seus caracteres, ou seja, “acima de nosso próprio nível normal, abaixo dele, ou tal como somos”. (ARISTÓTELES, 2011, p. 42) Os personagens de caráter superior, como Édipo e Antígona, são objeto da *tragédia*, enquanto os de baixo, como Lisístrata, são da *comédia*, sendo a tragédia, assim, uma forma de arte mais elevada, ou, como Aristóteles diz, “a imitação de uma ação séria”. (ARISTÓTELES, 2011, p. 49.

Ação é um dos elementos substanciais da dramaturgia e, mais particularmente, do personagem. Ação não é apenas mover-se, movimentar o corpo, mas acima de tudo *modificar o mundo externo* a fim de conseguir o que se deseja. Pallottini (1988) cita Hegel, para quem a ação deve ser executada por uma *pessoa moral* (o mesmo “caráter” fundamentado por Aristóteles, aqui com outro nome), dotada de uma vontade, consciente dos objetivos que almeja, ou seja, um indivíduo capaz de agir de acordo com o que deseja, o que implica na sua *liberdade* de escolher como e quando agir. Qualquer ação, por sua vez, implica na sua irreversibilidade, porque nenhuma ação pode ser desfeita, o que torna o personagem dramático responsável por todas as suas atitudes. (HEGEL apud PALLOTTINI, 1988, p. 8-9. Assim, *liberdade, consciência e responsabilidade* são noções caras para Hegel quanto ao que rege ao drama.

Por conseguinte, o conceito de *conflito* surge imbricado ao de ação, porque, como afirma o mesmo filósofo, “a poesia dramática nasce da necessidade humana de ver a ação representada (...) através de um conflito de circunstâncias, paixões e caracteres” (HEGEL

apud PALLOTTINI, 1988, p. 8). Estas “paixões” podem assumir naturezas diversas, como “verdades morais ou religiosas, princípios de direito, do amor à pátria, sentimentos de família” (PALLOTTINI, 1988, p. 11), mas que sempre concernem aos “poderes eternos, às verdades morais ou aos deuses de atividade viva, ou seja, em geral o *divino* e o *verdadeiro*” (PALLOTTINI, 1988, p. 11); assim, apesar da ação ser essencial para a constituição de uma dramaturgia, aquela só é possível com a instauração de um conflito porque é esta que estimula os personagens a construir planos e esquematizar projetos para vencê-lo e, assim, agir, o que envolve também a *fala*.

Através da fala, o personagem pode transpor o que o afasta do seu objetivo ao travar um *diálogo* com os seus cúmplices ou opositores (está-se assumindo aqui que o conflito está transmutado na figura de um ser humano – rei, pai, deus, juiz, etc – que metaforizam o divino e o verdadeiro), desde que esta fala, como já foi dito, traga algo do subjetivo do personagem que demonstre este indivíduo dramático estar envolvido de corpo e alma no conflito. De fato, esses conceitos são muito pertinentes na análise da dramaturgia clássica grega, como Sófocles, Ésquilo, Eurípedes e Aristófanes, ou do neoclassicismo, com Molière, mas o drama moderno, com Ibsen, Tchekhov e Beckett, torna difuso aquilo que conhecemos como divino e verdadeiro, já que os personagens destes autores passam a não mais agir dramaticamente segundo os modelos clássicos, mas falaremos disso mais adiante.

Hegel também expõe a necessidade da ação de atingir o seu objetivo apesar dos obstáculos. O personagem possui uma vontade que deseja levar a cabo, mas, para isso, colidirá com vontades de espécies diversas que precisará transpor, o que evidencia o caráter progressivo do drama, ou seja, a sua *precipitação contínua*. Um conflito – por extensão, o drama – deve possuir dinamicidade, deve “crescer, intensificar-se, aumentar quantitativamente, para vir a resolver-se”. (PALLOTTINI, 1988, p. 12)

No que diz respeito à ação, esta nasce de uma vontade para modificar o mundo externo, o que abre dois extremos da dramática que habitam o bojo do gênero: o *subjetivo* e o *objetivo*, cujas manifestações puras seriam a lírica e a épica, respectivamente, sendo a dramática, a grosso modo, uma amálgama das duas. Em *O Teatro Épico*, Anatol Rosenfeld, a partir dos estudos de Hegel – e este, a partir dos de Aristóteles – faz essa distinção: o gênero dramático, em específico, é a forma lírica na qual o poeta faz aparecer personagens que falam por si só, sem a interferência de um autor, dando a ilusão de uma realidade que se desenrola sozinha, “cada cena movendo a seguinte” (PALLOTTINI, 1988, p. 54), feito “palco como caixa de imagens”. (SZONDI, 2011, p. 25) Para Rosenfeld (1958), “o drama clássico” era uma “tentativa de reduzir toda a realidade às relações inter-humanas” (p. 169), o que o Renascimento e a Revolução Francesa adotaram, períodos tidos como “a primeira” e “a segunda” ondas históricas do “avanço burguês” (FISCHER, 1983, p. 61-62), eliminado “o prólogo, o coro e o epílogo”, como princípio formal para constituição de suas dramaturgias, tornando o diálogo “único sustentáculo do tecido dramático”, “medium linguístico desse mundo inter-humano” dramático. (ROSENFELD, 1958, p. 169)

O drama, neste sentido rigoroso, é absoluto: não reconhece nada fora dele. O autor não intervém, os diálogos não devem ser considerados emanção dele e tampouco se “dirigem” ao público. O drama é autônomo, não representa algo exterior a ele. [...] O tempo do drama é o presente que passa, produzindo transformações. Cada momento contém o germe do futuro, cada cena deve implicar a próxima, daí se impondo a unidade de tempo e espaço. (ROSENFELD, 1958, p. 169)

Neste mundo mediado pelo diálogo, a interioridade dos personagens “torna-se manifesta e se converte em presença dramática” (SZONDI, 2011, p. 24), tornando concreta a subjetividade do indivíduo. Nas palavras de Hegel, “Esta objetividade, que provém do sujeito, assim como esse subjetivo, que alcança exposição em sua realização e validade objetiva (...) dá a forma e o conteúdo da poesia dramática enquanto ação” (HEGEL apud SZONDI, 2011, p. 79).

À dramaturgia que corresponde inteiramente a estes elementos (respeito à unidade de ação, o aporte do diálogo, o conflito, a precipitação e o equilíbrio entre as partes subjetiva e objetiva), Rosenfeld chama de *dramaturgia rigorosa ou pura*; qualquer outro elemento – a presença de um narrador, a entrada do coro, a ausência de personagens, deslocamento de espaços, abertura à interferência do público, etc. – trazem consigo marcas líricas ou épicas que maculam a pureza do drama, no que autores modernos incorrem constantemente. Contraditoriamente, Aristóteles usou como modelo de dramática exemplar Édipo Rei, de Sófocles, uma tragédia repleta de características épicas: o que motiva a investigação de Édipo é um acontecimento anterior aos fatos mostrados (o assassinato de Laio), fora do presente dramático, além da presença de prólogo e das entradas constantes do coro, que suspendem a ação dramática para comentar ou introduzir os acontecimentos. Isto é, o coro – ou qualquer tipo de narrador, seja na dramaturgia e até mesmo na prosa de ficção – “não descreve os seus próprios estados de alma e não finge estar fundido com suas personagens. Quando muito, finge ter sido testemunha de tudo” (PALLOTTINI, 1988, p. 53); assim, o sujeito que narra e o objeto narrado são duas coisas dissociadas uma da outra. Quanto ao gênero lírico, “o poeta fala por si” (PALLOTTINI, 1988, p. 53); o mundo encontra-se plasmado na subjetividade de quem narra e os tempos se unificam.

É importante esclarecer esses conceitos de sujeito e objeto, porque os dramaturgos modernos põem em crise o equilíbrio entre o subjetivo e o objetivo, “cuja conversão recíproca era a base da absolutez do drama” (PASTA JR, 2011, p. 11), ao cingir o drama nas suas partes lírica e épica, “separação que mais e mais se manifesta nas obras, principalmente pela impossibilidade do diálogo e pela emersão do elemento épico” (PASTA JR., 2011, p. 11-12); ora, se o diálogo é impossível, os indivíduos não agem, o tempo se dilui e, mesmo que a subjetividade ganhe relevância, não se alcança a objetividade, isolando os personagens, ruindo toda a dramática rigorosa (percebe-se que existem várias peças no jogo com as quais deve-se tomar cuidado, se se deseja escrever dramaturgia de acordo com o cânone clássico); ademais, com “a emersão do elemento épico” (SZONDI, 2011, p. 12), o próprio teatro se metaforiza, podendo o ator sair de seu personagem e se referir a ele como objeto, como acontece no teatro de Bertold Brecht, dramaturgo, diretor e poeta alemão, ou o diretor aparecer em cena, como nos espetáculos de Tadeusz Kantor, dramaturgo e encenador polonês.

Resgatando o que vimos até agora: o personagem, imbuído do desejo subjetivo de conquistar algo no mundo concreto, faz planos a longo ou curto prazo para realizá-lo, porém acaba encontrando obstáculos que o impedem, o que requer dele sabedoria para transpô-los; transformando-se a cada barreira vencida, que fazem crescer sua determinação e seu conhecimento acerca do objeto de desejo, o personagem, ao final, concretiza sua vontade ou se frustra. No Renascimento, surge a dramaturgia rigorosa, que conserva os mesmos elementos, com exceção dos épicos contidos na tragédia e comédia clássicas (coro, prólogo e epílogo), eliminados a fim de concentrar toda a realidade dramática no diálogo, trancando o drama atrás da quarta parede e invisibilizando a plateia; “dialética fechada em si mesma”, espelho, “pura relação” (SZONDI, 2011, p. 25 e 23).

Esse formato foi conservado pela “peça social burguesa” (SZONDI, 2011, p. 60) por ser capaz de destacar as características imanentes do indivíduo burguês, como a livre iniciativa, e até mesmo pelo cinema: muitos elementos da dramática rigorosa são considerados fundamentais para a escrita de um bom roteiro de cinema, como o respeito à unidade de ação (os filmes de Quentin Tarantino são exemplos nisso), o aporte do diálogo e o equilíbrio entre as partes subjetiva e objetiva, além de alguns filmes (principalmente os hollywoodianos), observarem o caráter moral elevado de seus protagonistas, o que, segundo Aristóteles, era um pressuposto da tragédia; basta ver filmes como *O Destino de uma Nação*, *Capitão Phillips*, *A Teoria de Tudo*, *O Jogo da Imitação*, *Lawrence da Arábia*, *Conduzindo Miss Daisy*, *Gandhi*, *Green Book*, *Três Anúncios para um Crime*, entre outros filmes, trazem protagonistas que afirmam virtudes morais como a coragem e a tolerância.

Adiante, veremos como a dramaturgia torna-se difusa na seara do teatro moderno.

2 DRAMATURGIA MODERNA

Durante a segunda metade do século XIX, o mundo burguês, cujos alicerces encontramos no Renascimento e seu auge na Revolução Francesa, entrava em colapso. A publicação do *Manifesto Comunista* e a Primavera dos Povos, ambas em 1848, e a Comuna de Paris em 1871 chacoalhavam o “programa ideológico” da classe dominante. Antes, os artistas exprimiam suas ideias em “orgulhosa subjetividade” (FISCHER, 1983, p. 62) em harmonia com a sociedade; agora, o capitalismo recrudescia e suas contradições sistêmicas, favorecedoras de um grupo seletivo, revoltavam a classe trabalhadora como um todo, pondo em jogo as representações artísticas e políticas que elevavam a ideologia e o “espírito” do indivíduo burguês, seja nas artes plásticas, na literatura, na música e, no caso da dramaturgia em particular, “na peça social burguesa” (SZONDI, 2011, p. 60), a partir da qual Rosenfeld erigiu o conceito de drama rigoroso, espetáculos de viés propagandista e pedagógico acerca da família de classe média, como as dos autores franceses Molière, Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, Alexandre Dumas e Alain-René Lesage; entretanto, no próprio William Shakespeare, por exemplo, já podemos localizar sinais da sua estrutura, como a elisão do coro, do prólogo e do epílogo e o mecanismo dialógico enquanto eixo central do gênero dramático, constituindo a cena de “encadeamentos motivados” (p.28, SZONDI, 2011).

Mostaço (2016, p. 139) coloca o *simbolismo* como o primeiro movimento de vanguarda a ir de encontro às “veleidades miméticas que ainda permaneciam sobre os palcos”, ou seja, a pôr em xeque as dramaturgias fiéis à vida, e continua:

A revolução da vanguarda não se voltou contra um estilo ou uma espécie de arte, mas contra a própria noção de arte como cultivada pela sociedade burguesa; devolveu à atividade artística sua condição de radical heteronomia em relação à práxis social, ética e religiosa, impondo um novo território criado pelo pensamento; e sua imanência enquanto *produção* e não enquanto *produto* visou deslocar a arte para fora da *mimesis* e, assim, desestabilizar tudo o que até então se entendia como *representação* (MOSTAÇO, 2016. p. 139).

Maurice Maeterlinck (1862-1949), escritor belga ganhador do Prêmio Nobel em 1911, é um dramaturgo simbolista que se alinha a essa primeira leva de artistas vanguardistas. Seu drama *A Intrusa*, encenado pela primeira vez em 1890, cujos personagens são denominados pelo seu papel familiar – O Avô, O Pai, O Tio, As Três Filhas, A Irmã de Caridade e a Criada –, tem lugar no “compartimento sombrio de um velho castelo” (MAETERLINCK, 1975, p.

24), onde aguardam a Irmã Superiora (ela é, de fato, irmã do Pai e do Tio) chegar do convento e o restabelecimento da saúde da matriarca após um “terrível parto”, que dera luz a uma criança que, “desde que nasceu, quase não fez ainda um movimento, não gritou, não chorou... Dir-se-ia uma criança de cera” (MAETERLINCK, 1975, p. 25).

Os diálogos melancólicos; a aparência do bebê; a ansiedade pelo restabelecimento da saúde da mãe; o próprio tempo em que transcorre o drama, entre as onze horas e a meia noite, marcadas pelas batidas do relógio; a escuridão progressiva do lugar e a espera pela Irmã que nunca chega são características que estabelecem uma forte atmosfera mórbida ao texto. O Avô, cego, continuamente sente a movimentação de algo ao redor que ninguém mais vê e acusa a família de conversar às escondidas “como se estivessem na casa de um enforcado” (MAETERLINCK, 1975, p. 30), o que todos negam. A aproximação da morte, em especial, é aludida em trecho que A Filha mais Velha suspeita que alguém tenha entrado no jardim e assustado os cisnes do lago (“Os cisnes estão com medo”) e o Pai se questiona o que silenciou os cães (“Porque será que os cães não ladram?” [MAETERLINCK, 1975, p. 26]). Mais à frente, ela é sugerida de modo particularmente macabro:

Ouve-se subitamente o ruído de uma foice que está sendo aguçada lá fora.

O Avô (*estremecendo*) – Oh!

O Tio – Que é isto?

A Filha Mais Velha – Não sei bem. Parece-me que é o jardineiro. Daqui não o vejo bem, deve estar na parte do jardim que o luar não ilumina.

O Pai – É o jardineiro que vai ceifar (MAETERLINCK, 1975, p. 27).

Balakian (apud ANSELMO, 2000, p. 102-4) diz, a respeito dos personagens de *A Intrusa*, que estes agem “como uma unidade sinfônica, modulando-se entre si, repetindo-se em sua fala e movimento a uma simples harmonia, em vez de qualquer conflito pessoal ou particular”. Maeterlinck, ao contrário de procurar constituir de vontades e valores a interioridade dos personagens, torna-os ferramenta sonora de expressão de uma subjetividade encurralada pela Morte. A espera pela Irmã, a ansiedade por saber o estado de saúde da mãe e do filho e a perspectiva da extinção imobilizam as personagens em um estado de angústia que perturba a progressividade da ação, distende os conflitos e enfatiza o aspecto lírico nos diálogos, tornando as falas em partituras textuais de forte musicalidade, marcada por silêncios e repetições.

Um silêncio.

O Avô – Que barulho faz o relógio!

A Filha mais Velha – É porque estamos calados, avô.

O Avô – E porque foi que se calaram?

O Tio – De que havíamos nós de falar? Que estranhas coisas têm dito esta noite!

O Avô – O quarto está escuro?

O Tio – Sim, a luz é pouca.

Um silêncio. (MAETERLINCK, 1975, p. 30)

Outro dramaturgo que deu destaque à subjetividade e ao lírico foi Anton Tchekhov (1860-1904), famoso autor russo de contos e peças como *As Três Irmãs*, *A Gaiivota* e *A Dama do Cachorrinho*. Nos seus dramas, encontra-se alguns dos preceitos dramáticos do texto de Maeterlinck, mas, como o autor era mais próximo do *realismo* do que das vanguardas, a inação e a musicalidade estão dispostas de modo diferenciado, menos radical. Nas obras de Tchekhov, a ação dramática se encontra em crise e os indivíduos, isolados psicologicamente, presos nos próprios devaneios de fuga e sucesso; tão distantes estão do mundo concreto que se ausentam no subjetivo, perdendo-se em sonhos. Em *As Três Irmãs*, que estreou em 1901 em Moscou, há inclusive um diálogo em que um dos interlocutores tem má audição, deixando o outro falar sozinho:

FERAPONT O presidente do conselho lhe mandou este livro e também estes papéis. Aqui estão. [*entrega-lhe o livro e os documentos.*]

ANDREI Obrigado. Muito bem. Mas por que veio tão tarde? Já são quase nove horas.

FERAPONT Hã?

ANDREI [*mais alto*] Disse que chegou tarde. Já são quase nove horas.

FERAPONT Pois é. Quando cheguei o sol ainda estava no alto, mas não quiseram me deixar entrar. Disseram que o patrão estava ocupado. Bem, se estava ocupado, então estava ocupado. Eu não tenho pressa. [*pensando que Andrei houvesse lhe perguntado algo*] O que disse?

ANDREI Nada. [*olha o livro*] Amanhã é sexta-feira, não temos sessão, mas eu darei um pulo lá, assim mesmo... Tenho de resolver algo. Aqui em casa é muito aborrecido. [*pausa*] Vovô querido, como a vida se modifica, como ela nos engana! Hoje, de puro tédio, peguei este livro – são velhas aulas da faculdade – e desatei a rir. Meu Deus, sou secretário do conselho municipal, do conselho onde o chefe é Protopopov. Sou Secretário, e no máximo posso chegar ao cargo de assessor! Ser assessor do conselho local, eu, que todas as noites em meus sonhos, era professor da Universidade de Moscou, sábio famoso, orgulho de toda a Rússia.

FERAPONT Não tenho o que dizer... Escuto muito mal.

ANDREI Se não ouvisse mal, eu não conversaria com você. Afinal de contas, tenho de conversar com alguém. Minha esposa não me entende, às minhas irmãs eu temo, não sei por que razão. Receio que elas riam de mim, que me envergonhem... Não bebo, não frequento tabernas; no entanto, meu querido velho, que alegria me daria estar agora em Moscou, no Testov ou no Grande Moscovita!

FERAPONT Em Moscou, segundo me contou um mestre de obras, uns comerciantes resolveram comer panquecas e um deles teve morte súbita por ter comido quarenta panquecas. Quarenta ou cinquenta, já não sei ao certo.

ANDREI Estar em Moscou sentado no salão principal do restaurante. Mesmo não conhecendo ninguém e tampouco ninguém o conhecendo,

você não se sente um estranho... E aqui, mesmo sendo conhecido de todos e todos sendo seus conhecidos, você se sente um estranho... Um estranho... Estranho e solitário.

FERAPONT Hã? [pausa] E aquele mestre de obras contou também – talvez estivesse mentindo – que em Moscou foi estendida uma grande corda sobre a cidade. (TCHEKHOV, 1998, p. 27)

As *Três Irmãs* começa ao meio-dia do dia 5 de maio, exatamente um ano depois do pai delas, Irina, Macha e Olga, e de Andrei, o irmão, ter morrido. Onze anos antes eles tinham deixado Moscou para viver no interior e, agora, anseiam por retornar à capital, mas “a espera dessa volta ao passado, que deve ser, ao mesmo tempo, o futuro grandioso, preenche a vida” de todos (SZONDI, 2011, p. 40), suspendendo-os “numa zona intermediária entre eu e mundo” (SZONDI, 2011, p. 42); entretanto, ninguém realiza nada de fato que os demova dali e o diálogo, mais uma vez, perde sua função e torna-se ferramenta dramática para o escoamento do tempo. Na peça, os personagens estão insatisfeitos com seus papéis sociais de esposa, marido, professor ou oficial do exército, e guardam a esperança de um dia realizarem-se profissionalmente, concretizar um grande amor ou voltarem para Moscou, mas nada acontece, solapando os personagens numa existência pequena e medíocre.

Eles não são monólogos no sentido tradicional do termo. [...] As falas se dão em meio à sociedade, não no isolamento. Porém, elas mesmas isolam aquele que as pronuncia. De modo quase imperceptível, o diálogo sem substância passa assim aos solilóquios substanciais. Eles não constituem monólogos isolados, inseridos numa obra dialógica, mas neles, ao contrário, a obra como um todo deixa o terreno dramático e se torna lírica. Pois a linguagem tem na lírica uma evidência maior do que no drama; ela é, por assim dizer, mais formal. No drama o falar sempre expressa, além do conteúdo concreto das palavras, o fato de que se fala. Quando não há mais nada a dizer ou quando algo não pode ser dito, o drama cala. Na lírica, entretanto, mesmo o silêncio se torna linguagem. (SZONDI, 2011, p. 43)

Notamos a lírica também na contemplação da natureza, quando os personagens utilizam comparações ou figuras de linguagem para descrever aquilo que desejam para si – usualmente, mais liberdade e felicidade – ou rememoram um passado em que reinava a plenitude. Logo no início do Ato I, Irina descreve seu estado de espírito:

IRINA Diga-me, porque estou tão feliz hoje? Como se navegasse num veleiro, acima da minha cabeça o distante céu azul, e grandes pássaros brancos circulando ao meu redor. Porque é assim? Por quê?. (TCHEKHOV, 1998, p. 9)

Mais à frente, uma fala de Verchinin, tenente-coronel e comandante da artilharia (títulos que, na peça, não possuem valor algum), chama atenção não apenas por ratificar o isolamento pelos quais os personagens passam – apesar de não tratar de nenhum deles especificamente –, mas conota o quanto a vida encontra-se distante, e vivê-la só é possível à distância:

VERCHININ Outro dia li o diário de um ministro francês, escrito na prisão. O ministro fora preso devido ao caso do Panamá. Com que entusiasmo e encantamento ele fala dos pássaros que observava da janela da prisão, os quais nem notava nos tempos de ministro. (TCHEKHOV, 1998, p. 32)

Mais uma vez, a ação dramática perde a validade; ninguém pode modificar o mundo objetivo. Este personagem, Verchinin, alude, mais de uma vez, ao despropósito da atividade humana na Terra e à falta de sentido: “Acabarão por nos esquecer. É o destino – nada se pode fazer contra ele. O que a nós parecia sério, importante, de muito valor, com o tempo será esquecido e considerado sem importância” (TCHEKHOV, 1998, p. 15); depois, no Ato III, em que os personagens estão encurralados na casa das irmãs por ocasião de um incêndio que tomou parte do bairro onde eles moram: “Passado algum tempo, talvez uns duzentos ou trezentos anos, a nossa vida será lembrada com horror e troça, tudo o que existe hoje vai parecer disforme, [...] sumamente incômodo e estranho”. (TCHEKHOV, 1998, p. 45)

Mais adiante, dessa vez nos anos de 1950, encontramos Samuel Beckett, o ponta de lança da dramaturgia moderna, autor irlandês de grandes clássicos do teatro como *Esperando Godot*, *Fim de Partida*, *Dias Felizes*, *A Última Gravação de Krapp*, além de vários textos em prosa como *Murphy*, *O Inominável*, *Textos para Nada* e *O Despovoador*. Em *Esperando Godot*, por exemplo, que estreou em 1953, há Lucky, personagem tratado como escravo pelo seu dono Pozzo, cuja única fala é um longo monólogo marcado pela quebra de concordância, sem conectivos gramaticais que estabelecem sentido:

Ficou estabelecido sem a menor margem de erro tirante a intrínseca a todo e qualquer cálculo humano que considerando os resultados da investigação interrompida interrompida de Testu e Conard ficou evidente dente dente o seguinte guinte guinte a saber mas não nos precipitemos não se sabe por quê acompanhando os trabalhos de Poinçon e Wattman [...] (BECKETT, 2014, p. 71)

Em muitos artistas do período do pós-Guerra (como os artistas plásticos Jackson Pollock e Joseph Beyus, o grupo teatral Living Theatre, entre outros), vê-se um traço comum, que é um “arcaísmo radical, na forma de um retorno e de um acesso a um elemento primordial” que se perdeu – “como se fosse preciso pensar tudo desde o começo mais remoto” (RAMOS, 2013, p. 224). Para o filósofo Theodor Adorno, “escrever poesia após Auschwitz é um ato bárbaro” (ADORNO apud JARDIM; SOUZA, 2012, p. 51) porque instalou-se uma crise entre a realidade e a sua representação, já que esta não é mais capaz de alcançar o grau de realidade e horror dos campos de extermínio.

Em alguns dramaturgos do período, o crítico húngaro Martin Esslin viu semelhanças, o que bastou para os enquadrar no Teatro do Absurdo, termo criado por ele no livro de mesmo nome de 1961. São eles: Fernando Arrabal, Harold Pinter, Eugene Ionesco e, entre outros, o próprio Beckett, que veem, cada um a seu modo, uma falência no raciocínio lógico e no pensamento humanista; nos seus textos, a linguagem perde a articulação e os personagens buscam construir sentido, mas em vão; as figuras humanas perdem referências de tempo e lugar, e vagam alienados em espaços vazios de significado. Para os autores do Teatro do Absurdo, a existência humana não faz sentido e o universo conspira contra nós.

ESTRAGON Qual nosso papel nisso tudo?

VLADIMIR Papel?

ESTRAGON Não se apresse.

VLADIMIR Qual é o nosso papel? O de suplicantes.

ESTRAGON É tão ruim assim?

VLADIMIR O senhor tem mais alguma exigência a fazer?

ESTRAGON E os nossos direitos? Evaporaram?

Riso de Vladimir, abruptamente abortado, como antes. Mesma rotina, menos o sorriso. (BECKETT, 2014, p. 41)

O vazio existencial acentua-se com a repetição do silêncio. “Os diálogos reduzem-se a rotinas que encobrem a dificuldade da passagem do tempo”, “atravessado num ritmo movimentado na superfície, mas pobre de mudanças” (ANDRADE, 2014, p. 14-15), o que, por sua vez, coloca em evidência o subjetivo em detrimento do objetivo, uma característica do “*drama lírico* (ou estático), aproximando-o da poesia e dos estados de inação, poética assemelhada ao simbolismo”, como diz Marfuz (2013, p. 16) sobre Beckett. Percebemos que também nas rubricas a movimentação física dos personagens é caracterizada pela monotonia, colocando os personagens numa repetição mecânica de ações que esvazia o conteúdo do significante e destrói a mimese dramática. Vontade, liberdade, consciência, responsabilidade, moral: nenhum dos preceitos da dramática clássica e rigorosa são respeitados – estamos no terreno da dramaturgia moderna, que implode o que há de mais sagrado no campo do drama.

VLADIMIR Às vezes até sinto que está vindo. Então fico todo esquisito. (*Tira o chapéu, examina o interior com o olhar, vasculha-o com a mão, sacode-o, torna a vesti-lo*) Como se diz? Aliviado e ao mesmo tempo... (*busca a palavra*) apavorado. (*Enfático*) A – PA – VO – RA – DO. (*Tira o chapéu mais uma vez, examina o interior com o olhar*) Essa agora! (*Bate no chapéu, como quem quer fazer que algo caia, examina o interior com o olhar, torna a vesti-lo*) Enfim... (*Com esforço extremo, Estragon consegue tirar a bota. Examina o interior com o olhar, vasculha-o com a mão, sacode-a, procura ver se algo caiu ao redor, no chão, não encontra nada, vasculha o interior com a mão mais uma vez, olhar ausente*) E então? (BECKETT, 2014, p. 31)

Repetição, silêncio, ação nula, ausência de projeção de futuro: o itinerário formal percorrido por Beckett em *Esperando Godot*, se ainda perturba as noções tradicionais de arte 60 anos depois da eclosão do Teatro do Absurdo, é pela atualidade das questões filosóficas e psicológicas levantadas. Ao drama beckettiano, cabe o que Marfuz diz a respeito do simbolista: não há “compromisso com o princípio da ação”, mas privilegia-se “o texto e a imobilidade”, dando ênfase a “musicalidades textuais, silêncios, repetições, jogo de luzes” e ao aspecto lírico, para “perturbar a progressividade da ação” (MARFUZ, 2013, p. 16). Por sua vez, o que Szondi escreveu em relação aos diálogos d’*As Três Irmãs*, de Tchekhov – cujas “falas”, mesmo se dando “em meio à sociedade”, “isolam quem as pronuncia”, o que transforma “o diálogo sem substância” em “solilóquios substanciais” (2011, p. 43) –, Marfuz diz o mesmo quanto aos de Beckett: são “monólogos disfarçados em diálogos” (2013, p. 11), que expõem as vontades e a consciência dos personagens, porém, sem ação; e, por último, em relação ao silêncio – em *As Três Irmãs*, o silêncio é elevado ao estatuto de *linguagem*, tornando-se um dado informativo, que corrobora o vazio e o isolamento subjetivo (SZONDI, 2011, p. 43) –, também encontramos na obra do autor irlandês e em Maeterlinck. É interessante notar o quanto as estéticas dos autores aqui referidos se encontram, mesmo que indiretamente, num propósito formal comum em um espaço de tempo de, se formos contar entre a estreia de *A Intrusa* e *Esperando Godot*, apenas 63 anos.

Enfim, é tempo de juntar as informações trazidas pela análise.

Elencando os elementos intertextuais dos autores trabalhados – Maeterlinck, Tchekhov e Beckett – vê-se um traço em comum: a *liricização* do drama, ou melhor, “o domínio da

função poética sobre a referencialidade” (MENDES, 2015, p. 10). Não se sujeitando às práticas da dramática rigorosa, nem dando ênfase ao aspecto épico em seus textos, estes autores possuem as mesmas qualidades no que tange ao lírico. São elas:

o predomínio da função poética sobre a representativa na linguagem; união de som e sentido, com ênfase na música das palavras; fusão de sujeito e objeto da percepção; subjetivação de espaço e tempo; presença da repetição como recurso de fazer perdurar o fluxo lírico, com uso de estribilhos e variações temáticas; recusa da lógica sintática, com predileção por construções paratáticas (com partes coordenadas, livres de hierarquia), entre outros (MENDES, 2015, p. 9).

Unindo as obras de Maeterlinck, Tchekhov e Beckett no que elas têm em comum em relação à forma, podemos fazer analogias de conteúdo ao construir uma imagem do que foi a dramaturgia no final do século XIX e na primeira metade do XX, período no qual encontramos as estreias de *A Intrusa* em 1890, *As Três Irmãs* em 1901 e *Esperando Godot* em 1953, textos que se voltam ao gênero dramático da forma como Aristóteles e Hegel o concebeu e buscam desmascarar as artimanhas ilusionistas do teatro, ou seja, orquestram um “trabalho de negatividade sobre seu próprio sentido” (FAVARETTO, 1992, p. 42), sobre a gramática estética cristalizada ao longo dos séculos, um depositário de lugares-comuns, rigores e normas; depauperam a estrutura dramática rigorosa, com suas veleidades clássicas, sua linguagem firmada sobre a ação, o acontecimento, o diálogo e as relações inter-humanas. À essa dramaturgia de vanguarda que procurou afirmar sua autonomia e crítica em relação a princípios formais, além dos simbolistas, cabem os cubofuturistas, os formalistas russos, construtivistas, dadaístas, expressionistas, tidos como os responsáveis pela destruição da realidade, “reproche frequentemente dirigido à arte e literatura *moderna*” (FISCHER, 1983, p. 224).

Para Szondi, “a evolução da dramaturgia moderna se distancia do próprio drama” (2011, p. 21), o que custa ao gênero o equilíbrio entre as partes lírica e épica, o liame essencial que retém firme o gênero dramático. No drama moderno, “a tensão entre forma e conteúdo (...) pode ser atribuída à contradição entre a unificação dialógica de sujeito e objeto na forma e sua efetiva dissociação no conteúdo” (SZONDI, 2011, p. 83), o que significa dizer que, apesar do que o tecido textual aparenta, o drama se desestabiliza pelo *tema* (conteúdo) abordado (SZONDI, 2011, p. 79), que pediria um tratamento ou forma nova. A ruptura com a dramaturgia rigorosa e a lírica forte presentes no trabalho dos autores estudados justifica-se, em Tchekhov, pela “*solidão e o isolamento (...)*. Acresce-se a isso que, em geral, o isolamento dos homens traz consigo a *abstração e intelectualização de seus conflitos*” (SZONDI, 2011, p. 91); em Maeterlinck, pela *impotência* a qual o homem se entrega ao se deparar com a morte, “tensionado em direção à catástrofe” em “que ele foi condenado a viver”, se submetendo “ao tempo tenso em que nada mais pode acontecer” (SZONDI, 2011, p. 93); já em Beckett, pela “*alienação*”, sua “*influência decisiva*” (FISCHER, 1983, p. 10), que negativam a forma dramática e colocando a existência humana numa galáxia cega, sem Deus, *desumanizada*.

Como foi dito, o final do século XIX, em que começam a despontar os indícios de uma arte moderna, foi marcado pelos conflitos entre a classe proletária e a burguesa, gestora da economia capitalista. Esta última vinha de um longo processo histórico de fortalecimento de base da estrutura econômica, que acabou por destruir “as relações diretas entre o produtor e o consumidor e lançou todos os produtos num mercado anônimo onde deveriam ser vendidos ou comprados” (FISCHER, 1983, p. 59), extinguindo o sentimento de unidade que havia entre o produtor e sua obra e afastando o homem “da realidade social e de si mesmo”. (FISCHER, 1983, p. 59) Neste mercado liberal, o artista tornou-se mais um “empreendedor”

que devia colocar seu trabalho à mercê da avaliação de um conglomerado de consumidores, o “público”, tornando a obra de arte uma mercadoria no meio de muitas. Ademais, na política, o sistema parlamentar tornava-se um entrave ao desenvolvimento da sociedade, uma vez que “a soberania popular não pode ser representada” por consistir, “essencialmente”, “na vontade geral e esta vontade geral não se representa”. (ROUSSEAU apud FISCHER, 1983, p. 94) Assim, “as condições da vida social (...) tornaram-se extraordinariamente complexas e os Estados, demasiado amplos” (FISCHER, 1983, p. 94), mas, não puderam ser dispensados, “de modo que a divisão de poder do Estado e uma ficção de ‘representação popular’ (...) resultou numa *alienação* que acarretou concentração de poder, perda da democracia e da liberdade”. (FISCHER, 1983, p. 94)

Os artistas e as artes entravam no mundo capitalista da produção de mercadorias em sua forma desenvolvida, com sua completa alienação do ser humano, com a exteriorização e materialização de todas as relações humanas, com a divisão do trabalho, a fragmentação e a rígida especialização, com o obscurecimento das conexões sociais e com o crescente isolamento e a crescente negação do indivíduo. (FISCHER, 1983, p. 62-63)

Desse modo, temos uma materialidade histórica que explica o porquê da introdução da solidão, do isolamento, da impotência, da morte, da alienação e da desumanização na dramaturgia – temas que o personagem burguês desconhecia, tão envolvido estava em conflitos pecuniários e familiares – e o consequente esgarçamento da estrutura do gênero. Ato contínuo, os personagens absorvem esse mundo alienado do trabalho capitalista (talvez os autores sem o perceber), como em *As Três Irmãs*, em que os personagens se encurralam em devaneios, alienados da sua capacidade de transformar a natureza, a sociedade e a própria vida:

ANDREI Estar em Moscou sentado no salão principal do restaurante. Mesmo não conhecendo ninguém e tampouco ninguém o conhecendo, você não se sente um estranho... E aqui, mesmo sendo conhecido de todos e todos sendo seus conhecidos, você se sente um estranho... um estranho... Estranho e solitário. (TCHEKHOV, 1998, p. 26)

Não é um bom exemplo do que Fischer descreveu como “o obscurecimento das relações sociais, isolamento e a negação do indivíduo” (1983, p. 62-63)? A incomunicabilidade e a internalização traduzem-se também na figura de Kuliguin, marido de Macha, de modo especialmente genioso; é um personagem que não realiza nada de fato profundo – escreveu um livro “insignificante” (TCHEKHOV, 1998, p. 18) sobre o liceu em que ele e Irina trabalham e chega até a presenteá-la com ele, com um pequeno agravante:

KULIGUIN (*aproximando-se de Irina*) Querida cunhada, permita-me manifestar as minhas felicitações no dia de sua santa e desejar-lhe, de todo o coração, sinceramente, boa saúde e tudo o que de bom se pode desejar a uma moça da sua idade. E entregar-lhe este livro, de presente. (*Entregue-lhe o livro.*) É a história do nosso liceu, escrita por mim e cobrindo os cinquenta anos de sua existência.

IRINA Mas na Páscoa você já me presenteou um igual.

KULIGUIN (*ri*) Então, me devolva, ou dê-o ao coronel. Tome-o, coronel. Talvez o leia num dia em que não tiver nada melhor para fazer. (TCHEKHOV, 1998, p. 18)

Presentear Irina duas vezes com o mesmo presente e, depois, tomá-lo de suas mãos, conota não apenas o desvalor do livro (o que ele mesmo deixa claro), mas o quanto as felicitações a ela são vazias. Depois, ele abraça a esposa e, mesmo tendo-a nos braços, fala como se ela não estivesse ali, explicitando a dificuldade em comunicar da obra de Tchekhov, resultado da “objetificação das relações sociais na sociedade industrial” por uma crescente “especialização e divisão do trabalho” (FISCHER, 1983, p. 96): “(*Abraça Macha e ri.*) Macha me ama. A minha mulher me ama.” (TCHEKHOV, 1998, p. 19). No final do Ato III, que se passa no quarto de Irina e Olga, ele procura pela esposa na casa; as três irmãs e Andrei estão juntos no quarto e Kuliguin chama por ela de maneira mecânica, demonstrando o quanto Tchekhov não poupa recursos para construir uma cena conscientemente artificial, que expõe seu caráter teatral:

KULIGUIN (*assoma a cabeça na porta*) Macha não está aqui? (*Inquieto.*)
Vocês viram minha mulher? Isso é por demais estranho... (*Sai.*)

ANDREI [...]

KULIGUIN (*assustado, assoma a cabeça na porta*) Onde está Macha? Minha mulher não está aqui? Isso é por demais estranho. (*Sai. Ouve-se o repicar dos sinos. A cena está vazia.*). (TCHEKHOV, 1998, p. 50-51)

A *incomunicabilidade*, outro dado do capitalismo moderno, é sintoma da obliteração das relações sociais. Esse regime econômico que torna os homens mercadoria e as relações sociais, logo, interações entre objetos, fez com que o ser humano perdesse sua “conexão com o todo”; sua “crescente especialização e divisão do trabalho”, “que parcelariza ainda mais o papel do humano”, encurta a visão do homem acerca do mundo, da sociedade e de si mesmo, dificultando não só a comunicação (FISCHER, 1983, p. 96-97), mas também a *compreensão* das relações e das condições circundantes.

Em Maeterlinck, por ser um autor simbolista, a alienação e a incomunicabilidade surgem mais sugestivas. Temos o léxico, que denota a dificuldade em falar e fazer – muitas rubricas indicam imobilidade e silêncio (um destes é especialmente “reprovador” [MAETERLINCK, 1975, p. 25]) – e a morte que, segundo o tradutor, “é o verdadeiro protagonista do drama” (ALMEIDA, 1975, p. 24). Ela surge na figura do jardineiro que veio “ceifar”; nos olhos sem vida do Avô cego (MAETERLINCK, 1975, p. 30); num “raio de lua” que “atravessa os vitrais, entornando uma luz estranha sobre a cena”; num “silêncio de morte” (MAETERLINCK, 1975, p. 31); enfim, sempre prestes a romper a tensão e extinguir de uma vez por todas a vida dos personagens em cena. Dessa forma, tornam-se *móviles figurativos*, objetificados pela visão onipotente da morte que os ronda, mas apenas o Avô é capaz de sentir; Maeterlinck concentra nele o extra dramático, aquilo que não está presente e ninguém vê, mas, nas entrelinhas do drama, se presente:

O Avô – [...] Não sei quem veio sentar-se ao meu lado, não sei o que se passa à minha volta! Porque estão a falar em voz baixa?

O Pai – Ninguém falou em voz baixa.

O Avô – Falaram, sim, ao pé da porta.

O Pai – Não está ninguém ao pé da porta.

O Avô – Tenho a certeza de que entrou alguém neste quarto! (MAETERLINCK, 1975, p. 29)

Por continuidade temática e formal, chegamos a Beckett, mais especificamente a *Esperando Godot*. Como o próprio Marfuz trouxe (2013, p. 16), o drama beckettiano é muito próximo ao simbolista pelo trato musical dado ao texto, o que engloba os silêncios e as repetições, jogos de luzes, desprezo pela catarse e outros elementos já repisados pela análise. A alienação, a incomunicabilidade e a morte, por sua vez, não são sugeridos pelo texto como no simbolismo, mas com um tratamento mais frio, esperando-se da plateia o desencantamento e a agonia. Lembremos que o texto foi encenado em 1953, depois da Segunda Guerra Mundial, numa Europa pós-apocalíptica, então a forma dramática rigorosa encontra-se bastante embolorada. Nesse texto, dois personagens, Vladimir e Estragon, esperam por Godot – quem é não se sabe, nem o que virá fazer – numa estrada de terra perto de uma árvore. Ele nunca aparece, mas se sabe que virá amanhã – mas hoje é quando? Amanhã é, de fato, depois de hoje? São dois atos que se sucedessem quase idênticos (“Uma peça em que nada acontece, duas vezes”: GONTARSKI apud REIS, 2005), que começam ao entardecer e termina com a lua, de súbito, subindo. Como já dissemos, o drama beckettiano implode os pilares referenciais do drama rigoroso – o aporte do diálogo, o conflito, a ação, etc. – sistematicamente: Pozzo, um andarilho que surge na metade de cada ato acompanhado de seu escravo Lucky, despreza a progressão do tempo porque, no final das contas, nada se transforma:

POZZO (*subitamente furioso*) Não vão parar de me envenenar com essas histórias de tempo? É abominável! Quando! Quando! Um dia, não é o bastante para vocês, um dia como os outros, ficou mudo, um dia, fiquei cego, um dia, ficaremos todos surdos, um dia, nascemos, um dia, morremos, no mesmo dia, no mesmo instante, não basta para vocês? (*Mais calmo*) Dão à luz do útero para o túmulo, o dia brilha por um instante, volta a escurecer. (*Puxa a corda*) Adiante! (BECKETT, 2014, p. 94).

Como a noção do tempo é desprezada pelos personagens, enraizando-os num constante agora, o diálogo perde sua função de fazer progredir ação; eles dormem, acordam, fazem uma refeição miserável, conversam, tudo com o pretexto de “passar o tempo”, como eles mesmos reiteram diversas vezes – sem, contudo, lembrarem disso; nada é significante. Em *Esperando Godot*, experimentamos o constante cancelamento da ação dramática em diálogos que começam, terminam e começam de novo como se nada tivesse acontecido, sem nada concluir, mesmo quando o que se diz alcança um nível de crueza quanto à morte e ao vazio da vida poucas vezes encontrado na literatura mundial:

VLADIMIR Será que dormi, enquanto os outros sofriam? Será que durmo agora? Amanhã, quando pensar que estou acordando, o que direi desta jornada? Que esperei Godot com Estragon, meu amigo, neste lugar, até o cair da noite? Que Pozzo passou por aqui, com o seu guia, e falou conosco? Sem dúvida. Mas quanta verdade haverá nisso tudo? (*Tendo pelegado em vão com as botas, Estragon volta a se encolher. Vladimir o observa*) Ele não saberá de nada. Falará dos golpes que sofreu e lhe darei uma cenoura. (*Pausa*) Do útero para o túmulo e um parto difícil. Lá do fundo da terra, o coveiro ajuda, lento, com o fórceps. Dá o tempo justo de envelhecer. O ar fica repleto dos nossos gritos. (*Escuta*) Mas o hábito é uma grande surdina. (*Olha para Estragon*) Para mim também, alguém olha, dizendo: ele dorme, não sabe direito, está dormindo. (*Pausa*) Não posso continuar. (*Pausa*) O que foi que eu disse? (BECKETT, 2014, p. 95).

Revela-se outro “elemento da arte burguesa crepuscular”: “a desumanização” (FISCHER, 1983, p. 104), cara à sociedade pós-guerra europeia, em que “o homem se torna um objeto entre objetos: o mais impotente, o mais desprezível de todos” (FISCHER, 1983, p. 104-105);

lembrando que a impotência é também um conteúdo de *A Intrusa* e *As Três Irmãs*, mas, dessa vez, encarado numa perspectiva niilista mais ampla, na qual preservar a vida humana é uma ideia absurda face à decadência das ideias do “Renascimento e da revolução democrático-burguesa – a razão e o humanismo, o homem como ‘medida de todas as coisas’, como criador de si mesmo e propulsor do desenvolvimento social” (FISCHER, 1983, p. 104). Assim, a desumanização a qual o indivíduo está sujeito no capitalismo faz-se presente, no drama, na maneira como a potência humana de criação foi posta para fora de qualquer possibilidade e no “caráter de marionete” das *dramatis personae*, que denunciam sutilmente vez ou outra a sua ficção; se em Maeterlinck a família é manipulada pela Morte, em *Esperando Godot* Vladimir e Estragon dão a entender que “são representados”, voltando o texto sobre sua própria construção, como no momento em que Estragon se pergunta “qual o papel dele nisso tudo” (BECKETT, 2014, p. 41) ou sugere a Vladimir que pratiquem “conversação” (BECKETT, 2014, p. 78) ou, ao olhar para a plateia, equipara a paisagem a um “espetáculo admirável” (BECKETT, 2014, p. 34), quando Vladimir pede a seu amigo a “deixa” para continuar a fala (BECKETT, 2014, p. 33), expondo as veias de articulação do drama. O homem, transformado em “coisa absurda” (FISCHER, 1983, p. 105), perde o direito de escolha, tornando-se peão jogado pelas mãos do autor.

A repetição – ferramenta dramática de destruição da continuidade, portanto, da mimese – surge nas mais variadas formas: no final dos dois atos, o segundo praticamente um decalque do primeiro, em que o Menino surge para dar a mesma malfadada notícia de que Godot não vem, seguida da despedida entre Estragon e Vladimir:

ESTRAGON Então, vamos embora?

VLADIMIR Vamos lá.

Não se mexem.

Cortina. (BECKETT, 2014, p. 85 e 137,)

... nas rubricas, que apontam, no trabalho com o corpo do ator, o cuidado com a sincronia e a reiteração:

Estragon pega o chapéu de Vladimir. Vladimir arruma com as duas mãos o chapéu de Lucky. Estragon coloca o chapéu de Vladimir no lugar do seu, que estende a Vladimir. Vladimir pega o chapéu de Estragon. Estragon arruma com as duas mãos o chapéu de Vladimir. Vladimir coloca o chapéu de Estragon no lugar do chapéu de Lucky, que estende a Estragon. Estragon pega o chapéu de Lucky. Vladimir arruma com as duas mãos o chapéu de Estragon. [...] (BECKETT, 2014, p. 108)

...e nas constantes tentativas de acabar com a espera, todas estas absolutamente idênticas:

ESTRAGON Vamos embora.

VLADIMIR A gente não pode.

ESTRAGON Por quê?

VLADIMIR Estamos esperando Godot.

ESTRAGON É mesmo. (BECKETT, 2014, p. 34-35 e 78 e 103 e 107 e 116 e 124)

“Tudo isso remete à ideia de um tempo marcado por repetições e movimentos mecânicos com o objetivo de esvaziar os significados da ação, mesmo quando pistas indicam supostas passagens de tempo”, diz Marfuz (2013, p. 52) sobre o drama beckettiano. Como o final não conclui o drama das personagens, deixando-os à deriva pelo aparecimento de Godot sem saber nem surgirá o dia de amanhã, fica a suspeita de que eles continuarão ali para sempre, condenados, literalmente, a habitar um carrossel dramático, o que supõe a própria cegueira das personagens em relação a sua condição. É como se o texto se bifurcasse em duas dimensões, uma em que o drama pode ter acabado, outra em que eles ainda vivem os mesmos impasses; mais uma vez, a alienação do humano de sua natureza transformadora e transgressora pelas mãos do autor, que escolheu não permitir, em um das interpretações textuais, que suas criaturas dessem um fim a suas angústias.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Romper com o clássico, entortá-lo, foi um procedimento corriqueiro da arte moderna como um todo. Junto à ascensão do lírico na dramaturgia, também a épica foi trabalhada sistematicamente, vide as peças de Bertold Brecht, as montagens do diretor alemão Edwin Piscator e, segundo a análise de Szondi no seu livro *Teoria do Drama Moderno*, até mesmo os textos dos autores que aqui estudamos – dependendo da leitura, a noção sobre os reveses da história da arte é outra; é ponto pacífico, porém, que a modernidade desestabilizou os paradigmas conservadores da arte até então.

Dando continuidade à nossa própria interpretação dos acontecimentos, contudo, encontramos nas palavras de Theodor Adorno uma concepção do gênero lírico que vai ao encontro da materialidade histórica que obtemos com a análise. Partindo da teoria de Hegel sobre os gêneros literários publicada em sua *Estética*, de importância capital para a Teoria da Literatura, em que o autor concebe a lírica sobre uma base metafísica na qual temos a expressão de uma totalidade subjetiva (GINZBURG, 2003, p. 62), Adorno procura ter um novo olhar quanto a um aspecto ignorado quando se fala de liricidade: a objetividade, “de cujo contato o ideal da lírica, pelo menos no sentido tradicional, sempre procurou se resguardar” (ADORNO apud GINZBURG, 2003, p. 65). Em Hegel, encontramos a “lírica centrada na categoria da *totalidade*”, na qual “podemos identificar uma condição subjetiva definida” (GINZBURG, 2003, p. 63), o que Adorno corrobora como sendo a concepção mais difundida: “Costuma-se dizer que um poema lírico perfeito tem de possuir totalidade ou universalidade, tem de oferecer, em sua limitação, o todo; em sua finitude, o infinito” (ADORNO apud GINZBURG, 2003, p. 72). Este último, porém, propõe em sua *Dialética Negativa* que “o privilégio concedido por Hegel à Metafísica ceda lugar à História, trocando o idealismo das permanências pela finitude da experiência histórica” (GINZBURG, 2003, p. 64), o que abala “a profunda convicção” da ideologia burguesa “na força do sujeito moderno” (GINZBURG, 2003, p. 63), capaz de “superar as contradições da vida real dos homens através de sua reconciliação no espírito, na ideia” (ADORNO apud GINZBURG, 2003, p. 82); recordemos que o mesmo Hegel foi quem extraiu do pensamento de Aristóteles o equilíbrio entre subjetivo e objetivo e o estabeleceu como essencial para a edificação do drama.

Ao trocarmos a Metafísica pela História, suspendemos o interesse por uma totalidade subjetiva, dotada de unidade, e passamos a trabalhar com uma concepção de sujeito necessariamente processual, incompleta, em andamento, e por isso sempre aquém da unidade totalizada. (GINZBURG, 2003, p. 64)

Esse procedimento, posto em prática pelo crítico em *Palestra sobre Lírica e Sociedade*, não apaga a subjetividade da equação poética, mas demonstra o quanto o processo de individualização da lírica é a reação a

uma situação social que todo indivíduo experimenta como hostil, alienada, fria e opressiva, uma situação que se imprime em negativo na configuração lírica: quanto mais essa situação pesa sobre ela, mais inflexivelmente a configuração resiste, não se curvando a nada de heterônomo e constituindo-se inteiramente segundo suas próprias leis. Seu distanciamento da mera existência torna-se a medida do que há nesta de falso e ruim. (ADORNO apud GINZBURG, 2003, p. 69)

Mais à frente, Adorno enxerga na materialidade histórica de cunho político, econômico e social razões para a lírica firmar-se, cada vez mais, como um objeto “livre da coerção da práxis dominante” (ADORNO apud GINZBURG, 2003, p. 68), face à crescente desumanização do homem e das relações:

A idiossincrasia do espírito lírico contra a prepotência das coisas é uma forma de reação à coisificação do mundo, à dominação das mercadorias sobre os homens, que se propagou desde o início da Era Moderna e que, desde a Revolução Industrial, desdobrou-se em força dominante. (ADORNO apud GINZBURG, 2003, p. 69)

Ou seja, a raiz da composição lírica – pelo menos a criada a partir da Era Moderna –, aquela que “tem esperança de extrair, da mais irrestrita individualização, o universal” (ADORNO, 2003, p. 66), encontra-se na cotidiana realidade opressora do capitalismo burguês, a mesma que torna os homens em objetos e mercadorias, provocando tudo o que vimos: o alienação das relações sociais, a incomunicabilidade, etc. Nos autores aqui estudados, a lírica presente em seus trabalhos pode não alcançar, de imediato, o universal, dado o estranhamento provocado pelas suas poéticas – uma incontingência, porém, dada a realidade social em que vivemos apresentar-se obscurecida pela ideologia liberal burguesa, repleta de conflitos de classe e de poder, não permitindo ao sujeito a plena realização que deseja.

A obra de arte, ao provocar choques, perturbações, transtornos de percepção, estará evocando o necessário estranhamento que deve reger as condições de percepção da realidade social, uma vez que esta se constitui como antagônica, dotada de impasses não resolvidos que se potenciam constantemente. (GINZBURG, 2003, P. 66)

A poética *fraturada* (termo cunhado por Adorno para interpretar a lírica [2003, p. 70]) dos textos de Maeterlinck, Tchekhov e Beckett, assim, “testemunha (...) o sofrimento com a existência alheia ao sujeito, bem como o amor a essa existência” (ADORNO apud GINZBURG, 2003, p. 71), mostrando o quanto a constituição absoluta da subjetividade não se dá pelo mergulho interno, mas sim pela objetivação do conteúdo subjetivo do indivíduo, o que, para Adorno, corresponderia a “uma situação social digna do homem” (ADORNO apud GINZBURG, 2003, p. 73). Não se pode cair no engano, porém, de pensar que o retorno da dramaturgia rigorosa aos palcos restabeleceria a ordem social, mas de perceber que este formato, representante dos interesses da burguesia na arte, entrou em colapso no fim do século XIX com a crise da luta de classes ao redor do mundo, introduzindo novos conteúdos que pediam, logo, novas abordagens do gênero dramático; e de que também não devemos, como queriam as vanguardas, declarar sua morte de uma vez por todas, mas de entendê-lo como produto cristalizado de um período que sofreu os revezes do devir histórico assim como

qualquer outro tempo, e que as estéticas e formas contemporâneas também passarão pelo mesmo processo.

A moderna dramaturgia lírica, então, afasta-se da pura mimese dramática ao ver nessa reprodução o reforço da opressão capitalista burguesa ao que é propriamente humano. Desse modo, a lírica forte encontrada em grande parte do drama moderno – além dos textos estudados, temos *Festa de Casamento*, de Harold Pinter; *Longa Jornada Noite Adentro*, de Eugene O’Neill; *John Gabriel Borkman* de Henrik Ibsen; mais recentemente, *Psicose 4.48*, de Sarah Kane, entre outros – torna-se a busca, melancólica ou não, pela efetiva relação entre os seres humanos na objetividade.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T.. Palestra sobre lírica e sociedade. In: _____. *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003. p. 65-89.
- ALMEIDA, F. R. de. (trad). Nota de rodapé. In: MAETERLINCK, Maurice. *A Intrusa*. Revista O Tablado. Rio de Janeiro, n. 65, abr/mai/jun, 1975
- ANDRADE, F. de S.. Prefácio. In: BECKETT, Samuel. *Esperando Godot*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- ARISTÓTELES. *Poética*. 1. ed. São Paulo: Edipro, 2011.
- ANSELMO, B. M.. *O teatro do horror de Maurice Maeterlinck*. Anais do SILEL. v. 3, n.1. Uberlândia: EDUFU, 2013.
- BECKETT, S.. *Esperando Godot*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- BECKETT, Samuel. *Esperando Godot*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- FAVARETTO, C. F.. Moderno, pós-moderno, contemporâneo. *Anais*. Porto Alegre: Secretaria Municipal de Cultura, 1992.
- FISCHER, E.. *A necessidade da arte*. São Paulo: Zahar, 1983.
- GINZBURG, J.. Theodor Adorno e a poesia em tempos sombrios. *Alea*. Rio de Janeiro, v. 5, n. 1, p. 61-69, 2003.
- JARDIM, G. R.; SOUZA, C. S. de. É possível a lírica após Auschwitz? Uma propedêutica à dialética negativa de Adorno. *Revista Eletrônica Literatura e Autoritarismo*, dossiê nº 12, p. 51-64, nov. 2012.
- MAETERLINCK, M.. *A intrusa*. Revista O Tablado. Rio de Janeiro, n. 65, abr/mai/jun, 1975.
- MARFUZ, L.. *Beckett e a implosão da cena: poética teatral e estratégias de encenação*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- MENDES, C. F.. A ação do lírico na dramaturgia contemporânea. *Revista Aspas*. São Paulo, v. 5, n. 2, p. 6-13, 2015.
- MOSTAÇO, E.. Peter Szondi e o circuito. *Sala Preta*. São Paulo, v. 16, n. 1, p. 132-147, 1 jul. 2016.
- PALLOTINI, R.. *Introdução à Dramaturgia*. São Paulo: Ática, 1988.
- PASTA JR, J. A.. Apresentação. In: SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno*. (1880-1950). São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- RAMOS, N.. Posfácio. In: BECKETT, S.. *Murphy*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- REIS, A. D. dos. *O Tempo Performático de Samuel Beckett: O Teatro da Condição Humana no Processo de Montagem de Esperando Godot do Máskara*, 2015. Tese (Mestrado em Performances Culturais) – Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2015.
- ROSENFELD, A.. *O teatro épico*. São Paulo: DESA, 1965.
- ROSENFELD, A.. Sobre *Teoria do Drama Moderno* (1958). In: SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno*. (1880-1950). São Paulo: Cosac Naify, 2011.

SZONDI, P. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

TCHEKHOV, A.. *As três irmãs*. São Paulo: Veredas, 1998.

ABSTRACT

This article compares two periods of history of drama and the respective structures differences presented by the genre in each historical moment. In first part, we'll extract out of the academy classic canon a famous concept that remains alive in cinematography script and realistic theatre, the *strict dramaturgy*. In second, we'll see what happened and why with this model of drama writing beginning the second half of XIX century, when rises the *modern drama*.

KEY WORDS

drama, modern European drama, modern Russian drama

