

QUESTÕES PARA UMA ABORDAGEM DE TEXTOS DRAMATÚRGICOS EM SALA DE AULA

João Alberto Lima Sanches*

Resumo

O artigo propõe a utilização de textos dramáticos, clássicos e contemporâneos, no ensino básico e superior, e apresenta alguns referenciais teóricos para trabalhos em sala de aula. São discutidos conceitos tradicionais e noções operativas recentes da Teoria do Drama, além de contribuições da Semiologia Teatral, da Pragmática e da Teoria da Literatura, que podem auxiliar em uma abordagem dinâmica e interdisciplinar desse tipo especial de texto.

Palavras-chave: Dramaturgia. Fábula. Dialogismo. Rapsódia. Teatro.

INTRODUÇÃO

O estatuto da literatura dramática é complexo e controverso. Talvez por isso mesmo, a dramaturgia pode servir a um exercício dinâmico e interdisciplinar de estudo textual e discursivo nas salas de aula de escolas e universidades. Esse tipo de texto é reconhecido por sua especial capacidade de abordar conflitos, dando a impressão de que expõe um ação autônoma de personagens, com o predomínio do uso do diálogo (diálogo direto entre personagens, em vez de narrações), expressando diferentes vozes e pontos de vista em confronto, assim como mudanças de destino, desejos, impasses, tensões: “No drama não se vê a linguagem, mas o agente que a produz, de onde a dificuldade de encará-lo como texto e o engano de ver no diálogo e nas indicações cênicas uma espécie de ‘notação teatral’” (MENDES, 1995, p. 31).

Se a quase totalidade do espaço destinado à ficção nas bibliografias do ensino básico e superior é ocupada por prosa e poesia, é curioso observar que são justamente as criações dramáticas que mais ocupam o cotidiano dos alunos e professores: as novelas, os filmes, os seriados, os quadrinhos, os jogos digitais, vídeos do Youtube, VTs publicitários, até mesmo os programas jornalísticos, de comportamento ou de auditório, no rádio, na televisão e na internet, utilizam-se da escrita dramática. A dramaturgia não é mais exclusividade da milenar arte teatral, pelo contrário. O Teatro emancipou-se da Literatura e exerce sua total autonomia.

Ainda assim, mesmo extrapolando o espaço teatral e tornando-se onipresente em nosso cotidiano, a criação dramática ainda ocupa um espaço mínimo no repertório didático e literário dos nossos cursos. Mais do que isso, é interessante, até mesmo engraçado, observar certa confusão que ainda se faz na abordagem teórica de um texto dramático. Alguns afirmam que esse objeto seria do campo de estudo do Teatro; outros afirmam que seria da

* O autor é dramaturgo, encenador e iluminador. Doutor e mestre em Artes Cênicas (PPGAC – UFBA) e professor do Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas (CECULT) da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB). E-mail: sanchesjoao@ig.com.br

Literatura; outros afirmam que se trataria de um tipo de “literatura incompleta”, que só se realizaria “plenamente” no palco, entre outras afirmações questionáveis.

Existe uma arte do drama e uma arte do teatro. Se durante séculos o palco foi o lugar privilegiado para uma leitura produtiva dos textos dramáticos, no presente, o drama tem íntimas e inquietantes relações com outras linguagens, entre as quais a grande arte cinematográfica (MENDES, 1995, p. 30).

Para não haver ambiguidade quanto à questão, a dramaturgia é abordada neste artigo como um tipo de literatura, não mais completa ou incompleta do que as outras, mas com a particularidade de sempre associar seu discurso a uma voz, a uma figura, a um corpo – é a “linguagem encarnada” de que nos fala a dramaturga e teórica Cleise Mendes em seu livro “As estratégias do drama” (MENDES, 1995):

A linguagem no drama está sempre associada a uma voz, um gesto, uma imagem humana. A participação emocional do leitor/espectador depende dessa individualização, desse recorte sensível antropomórfico, desse enraizar de cada palavra num desejo e numa intenção. É uma linguagem encarnada, centrada num emissor jamais indiferente ao que sua fala exprime ou provoca; as estratégias do drama fazem detonar claramente na personagem uma situação universal da fala: a linguagem nascendo de um sujeito a quem simultaneamente ela dá existência (MENDES, 1995, p. 32).

Uma questão que merece reflexão é a associação histórica entre drama e teatro. As duas palavras foram utilizadas como sinônimos durante centenas de anos – o teatro foi durante muito tempo o lugar do gênero dramático por excelência. Mas houve a separação conceitual dos termos, que se estabeleceu com a popularização de práticas dramáticas “não teatrais” (em rádio, televisão, cinema, internet) e de práticas teatrais “não dramáticas” (como as que noções de teatro performativo e teatro pós-dramático podem abarcar). Porém, atualmente, o que poderia ser entendido como drama? E qual a sua relação com o texto?

O significado original da palavra grega é ação. Na “Poética” aristotélica, drama seria “a imitação por personagens em ação diante de nós” – ideia que coincide até certo ponto com a classificação das obras poéticas apresentada por Platão na “República”. No gênero dramático, portanto, daria-se a ilusão máxima, o autor desapareceria, as personagens “falariam/agiriam” em seu lugar ou sem a sua intermediação. Nesse sentido, o termo drama se referiria a todo texto dramático, a toda peça do gênero dramático. Daí a vinculação histórica do termo drama ao texto e, conseqüentemente, ao teatro – veículo primordial do drama, “lugar onde se vê”.

A teoria dos três gêneros (épico, lírico e dramático) é uma construção abstrata – uma visão proposta a partir da observação de obras concretas, mas que não corresponde à multiplicidade artístico-histórica da produção poética, pois “não existe pureza de gêneros em sentido absoluto” (ROSENFELD, 2010, p. 16). Os termos Épica, Lírica e Dramática têm um sentido “substantivo”, pois correspondem simultaneamente aos conjuntos das obras e aos ramos nos quais essas obras podem ser classificadas como pertencentes. Já os termos lírico, épico e dramático têm um sentido “adjetivo”, que se refere aos traços estilísticos de uma determinada obra. Traços que podem estar presentes em maior ou menor grau qualquer que seja o gênero substantivo dessa obra.

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

Ou seja, os três gêneros são noções que servem para auxiliar estudos e abordagens da criação ficcional. São três termos da Teoria da Literatura que representam três qualidades, possibilidades de enunciação e expressão,

“virtualidades fundamentais da existência humana” (STAIGER, 1997, p. 165). Um drama absolutamente dramático é, nessa perspectiva, uma abstração ou um conceito operativo.

1. O DRAMA ABSOLUTO

Mas essa abstração se tornou uma utopia e, como tantas outras, foi perseguida pelos dramaturgos europeus a partir do Renascimento. Desde o surgimento da primeira tradução para o latim da “Poética” de Aristóteles em 1498, as traduções comentadas (a exemplo das de Paccius, Robortello, Maggi, Scaliger, ou Castelvetro) passaram a difundir pela Europa a doutrina “aristotélica” que, aos poucos, transformou-se em ortodoxia, especialmente na França. As regras clássicas, frutos de interpretações específicas da obra de Aristóteles realizadas por intelectuais que não tinham interesse pela prática teatral, representaram com sucesso a ideologia absolutista da época e acabaram se transformando em regulamentação para os dramaturgos.

Supostamente baseadas em Aristóteles, as regras das três unidades (tempo, lugar e ação), o ideal de “peça bem-feita” ou a concepção de síntese do épico e do lírico operada no gênero dramático, segundo a “Estética” de Hegel, entre outros cânones, impuseram-se até o fim do século XIX como os principais parâmetros da criação teatral. Nesse horizonte, drama significaria “acontecimento interpessoal no presente”. Caberia ao drama representar ações construídas a partir de vontades humanas em conflito, excluindo-se todos os elementos exteriores à troca interpessoal expressa através do diálogo – o que garantiria seu caráter “absoluto”.

O Drama da época moderna nasceu no Renascimento. Como audácia espiritual do homem que dava conta de si com o esfacelamento da imagem medieval do mundo, ele construía a efetividade da obra na qual pretendia se firmar e espelhar partindo unicamente da reprodução da relação entre homens. O homem só estava no

drama como ser que existe *com* outros (SZONDI, 2011, p. 23).

Com essa perspectiva, o teórico Peter Szondi, no livro “Teoria do drama moderno” (SZONDI, 2011), formulou a noção de drama absoluto como uma síntese das aspirações do drama moderno: “Para ser pura relação, para poder, em outras palavras, ser dramático, ele deve desvencilhar-se de tudo que lhe é exterior. O drama não conhece nada fora de si. O dramaturgo está ausente no drama. Ele não fala, institui o que se pronuncia” (SZONDI, 2011 p. 25).

Se o drama moderno, segundo Szondi, pretendia ser “absolutamente dramático” e começou a se desenvolver em um contexto ideológico absolutista, ou aristocrático, o seu período histórico (transição do feudalismo para o capitalismo, estabelecimento e queda do Absolutismo, Revolução Industrial) foi marcado pelo processo de ascensão gradual da burguesia – classe que se impôs socialmente através do capital. Parece natural que a dramaturgia tenha passado então a refletir também os ideais da nova classe, a exemplo do drama burguês e do melodrama. A burguesia ascendente queria se reconhecer no palco, e as histórias da realeza que ela tirou do poder e suas grandes questões públicas não representavam satisfatoriamente a sociedade que se formava. A nova classe queria ser representada por histórias nas quais os conflitos da esfera pública davam lugar aos da vida privada, familiar, doméstica.

Apesar desses movimentos terem contribuído para a crítica às formas defendidas pelo aristotelismo, é só a partir do fim do século XIX, com o surgimento de autores como Ibsen, Tchekhov, Strindberg e, posteriormente, Pirandello, Brecht, Ionesco e Beckett, que os pressupostos de um modelo “aristotélico-hegeliano” de drama, ou “absoluto” (segundo Szondi), passariam a ser problematizados nas obras de maneira explícita e outras abordagens dramáticas começariam a se tornar mais conhecidas. Essa produção bastante

diversa, da qual os exemplos citados são expoentes, trouxe para a cena a crítica aos valores burgueses, ao capitalismo selvagem, à mecanização da vida, assim como expressou a subjetividade e/ou a perplexidade do homem diante de um mundo no qual “Deus está morto”.

Como expressar a ausência de ação, de vontade, de sentido através do drama?

No período que vai do fim do século XIX até meados do século XX, é possível identificar uma transformação radical das formas dramáticas. Uma grande quantidade de peças e dramaturgos passa, cada vez mais, a abordar conteúdos e temáticas que já não encontravam mais “no intercâmbio dialético de sujeitos falantes o meio mais adequado de expressão” (RAMOS, 2010, p. 61) e que, portanto, entram em contradição com o modelo de drama que se estabeleceu a partir do Renascimento. Esse movimento foi definido por Peter Szondi como “crise do drama”. Mas seria essa crise realmente do drama? Ou seria, antes, mais uma crise do homem traduzida em dramaturgia?

Seria necessário acreditar em *uma única forma de drama* (absoluto, rigoroso, ou que nome tenha) para poder em seguida afirmar que tal forma está em crise; ou pode-se, ao contrário, conceber uma prática textual, cênica e audiovisual que se reinventa continuamente, e cujo principal combustível é a crise (MENDES, 2011, p. 15).

O estudo de Szondi, de fato, concebe como “crise do drama” a crise de uma determinada noção de drama (o drama moderno, o drama “absoluto”) que exclui, por exemplo, as representações religiosas da Idade Média, as peças históricas de Shakespeare, o barroco espanhol e a tragédia grega. Chama a atenção, inclusive, o fato de que o autor, ao desenvolver sua conceituação de drama em “Teoria do drama moderno”, não cite um único exemplo de texto que se enquadre na sua formulação – embora o que ele fará a seguir será justamente comentar exemplos que problematizam sua noção

operativa de drama. Esse enfoque pode ser atribuído ao interesse de Szondi nesse movimento da dramaturgia, a partir do Renascimento, que procuraria limitar o universo de representação do palco (antes aberto aos espaços públicos e gestos coletivos) às “dimensões da família burguesa patriarcal, concebida como o lugar da felicidade possível (o que duraria até a época naturalista da crise do drama, quando o paraíso da intimidade do lar torna-se inferno)” (CARVALHO, 2004, p. 12). Independentemente das ressalvas que ainda hoje são feitas à abordagem metodológica de Szondi, o estudo revela um olhar perspicaz sobre a produção dramática desse período (1880-1950), destacando questões que se manifestam principalmente na impossibilidade do diálogo ou na emersão de elementos épicos nas obras que são objeto de sua análise.

O trabalho desenvolvido por Szondi continua fundamental na Teoria do Drama. Podemos constatar essa relevância no diálogo que os estudos do dramaturgo e teórico francês Jean-Pierre Sarrazac e de seu *Grupo de Pesquisa sobre o Drama*, da Universidade de Paris III, travam com a teoria do professor alemão atualmente. Os trabalhos de Sarrazac e de seu grupo de pesquisa compõem uns dos principais referenciais dos estudos acadêmicos recentes sobre dramaturgias modernas e contemporâneas. A partir de conceitos tradicionais, e também de noções operativas de autoria do próprio grupo, referentes a procedimentos de construção dramaturgica recorrentes desde a segunda metade do século XX, Sarrazac e seus colaboradores comentam, principalmente no “Léxico do drama moderno e contemporâneo” (SARRAZAC, 2012), uma série de autores e obras, cujas invenções indicam um conjunto de novos formatos e abordagens. A publicação propõe uma revisão crítica da “Teoria do drama moderno” de Peter Szondi sem abrir mão do conceito de “crise do drama”, e substitui “[...] a ideia de um processo dialético com início, meio e, sobretudo, ‘fim’, pela ideia

de uma crise *sem fim*, nos dois sentidos do vocábulo” (SARRAZAC, 2012, p. 32). Segundo Sarrazac, a obra pode ser encarada como “[...] o inventário *sucinto* das poucas palavras-chave capazes de orientar um estudo das dramaturgias modernas e contemporâneas nos dias de hoje” (SARRAZAC, 2012, p. 34). Esse “Léxico”, entre outros trabalhos do grupo, é uma contribuição significativa para o processo de cartografia da produção dramática atual e de sua abordagem teórica.

O drama sempre esteve e continua em um processo de devir constante, como tudo que está vivo. É importante que os professores, ao lidarem com esses tipos de textos ou mesmo com as noções operativas e modelos teóricos da área, destaquem como as obras são múltiplas e diversas desde sempre e como os modelos e noções (como fábula, intriga, ação, conflito, situação dramática, entre outras) nos servem como ferramentas para reflexão, mas não correspondem, nem têm que corresponder, às peças (ou vice-versa). Pois nenhuma análise, nenhuma abordagem teórica esgota todas as dimensões de sentido de um texto dramático ou de qualquer outra produção artística. Além disso, a observação justamente dos desvios das obras, ou seja, dos aspectos que se distanciam ou se diferenciam dos referenciais utilizados (sejam eles tradicionais ou contemporâneos) podem indicar caminhos muito produtivos para a reflexão e interpretação.

2. QUESTÕES SOBRE A FÁBULA

Com a palavra, o dramaturgo e teórico Bertolt Brecht: “E a fábula é, segundo Aristóteles – e nesse ponto pensamos identicamente –, a alma do drama!” (BRECHT, 2005, p. 131). A palavra de origem latina “fábula” remete a diferentes significados. A maioria deles associa o termo a algum tipo de narrativa, especialmente as ficcionais e alegóricas. No verbete *Fábula* do “Dicionário de Teatro” (PAVIS, 2011),

o autor Patrice Pavis sintetiza o que considera uma contradição fundamental do termo em relação ao teatro ou à dramaturgia:

Um panorama dos inúmeros empregos de “fábula” deixa deprender duas concepções opostas do lugar da fábula:

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

Esta dupla definição confirma a oposição dos termos *inventio* e *dispositio* da retórica ou *story* (história) oposta a *plot* (intriga) da crítica anglo-saxônica (PAVIS, 2011, p. 157).

A primeira concepção mencionada por Pavis pode ser associada tanto à noção atual e mais comum de “enredo” como à noção grega de mito (“mythos”) – que envolve todo um acervo de histórias partilhadas pelos integrantes de uma comunidade e que, portanto, seria preexistente às obras dos dramaturgos. Jean-Pierre Ryngaert (1995) comenta essa associação:

A *fábula* latina é uma narrativa mítica ou inventada. Podemos conceber uma fábula que existia antes da peça de teatro como um material de que o poeta se apossou para construir a sua obra. Nesse caso, a fábula faz parte de uma espécie de reservatório de histórias inventadas, inscritas na memória coletiva. Na prática 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 (RYGAERT, 1995, p. 54-55).

Nesse sentido, a fábula, ou o enredo, seria o relato cronológico dos acontecimentos da peça – e esse material narrativo poderia ter algo de preexistente ou não à obra em questão. A depender do contexto que demande a formulação e a reflexão sobre a fábula de determinada peça, pode-se ter abordagens bem diversas, como um simples resumo da história, um

mapeamento das forças dramáticas principais ou uma descrição detalhada de todos os acontecimentos e ações representados no referido texto dramático, entre outros resultados possíveis. Fazer o caminho inverso ao do dramaturgo e estabelecer um relato a partir de uma obra dramática demanda soluções para diversos problemas de ordem metodológica, ideológica e artística. Esse processo pode ser considerado não apenas analítico, mas também criativo e político, na medida em que narrar os “acontecimentos” de um texto dramático exige uma interpretação, exige perspectivas estética e política que permitam definir, escolher e apresentar esses eventos, considerados centrais para a construção do(s) sentido(s). A maneira como se buscará lidar com esses problemas, as soluções encontradas na tentativa de definir a fábula de uma determinada peça correspondem, portanto, à construção de um ponto de vista sobre o texto em questão. Esse exercício de identificar a fábula de um texto dramático (e o debate que o envolve) pode ser muito produtivo em sala de aula.

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

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

É importante destacar que a noção brechtiana de fábula vai além dos aspectos relativos à análise da intriga, pois tem uma perspectiva de passagem do texto ao palco, portanto, sai da esfera da análise textual e se refere a um processo artístico formulado por Brecht no qual, durante o trabalho de ensaios para o espetáculo, todos os membros de uma equipe teatral adotariam um ponto de vista sobre determinada fábula e, desse modo, situariam a narrativa “numa perspectiva histórica e marxista” (RYGAERT, 1995, p. 60). Além de seu viés ideológico, o que fica explícito no conceito de fábula de Brecht é a importância do olhar, do pensamento, do gesto do artista diante de um determinado acontecimento. Não apenas a narrativa tem importância fundamental, mas também o posicionamento do artista diante dela, afinal a que (a quem) serve uma narrativa? Sobre isso, Jean-Pierre Sarrazac também afirma: “a atenção que Brecht dedica à fábula está, incontestavelmente, ligada a uma preocupação de montagem, nos sentidos estético e político da palavra” (SARRAZAC, 2002, p. 77).

Sem ignorar outras concepções, podemos concluir que o termo fábula pode então se referir a, pelo menos, dois planos da narrativa de um texto dramático: o enredo (sucessão temporal de acontecimentos) e a intriga (a forma como são construídos esses acontecimentos). Em relação à intriga, além do que comumente denomina-se trama, podemos observar outros aspectos temáticos e formais relacionados com a presença, a problematização e até mesmo a ausência de uma narrativa, mas que exprimem as “ideias do inventor da fábula”. O termo intriga certamente nos remete à ideia de peça com enredo complicado, na qual o autor procura captar o interesse do leitor-espectador, tornando a ação mais complexa, criando diversos obstáculos para o correr da história. Embora nem toda intriga tenha essas características, sabe-se que a palavra é muito associada a essas formas. Mas diversos textos dramáticos contemporâneos não apresentam sequer uma narrativa definida, muito

menos uma intriga complexa ou simples. Nesses casos, aproximando-se da abordagem brechtiana, podemos observar os aspectos relativos à montagem das cenas, réplicas, imagens e discursos; podemos colocar em foco a forma de organização do material discursivo, ou seja, os gestos de composição do “fabulador”, abordando esses gestos como relativos à intriga e, conseqüentemente, relativos à fábula do texto dramático.

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

Esses gestos do “fabulador” (aos quais também se referem os conceitos de sujeito épico de Szondi ou o de sujeito rapsódico de Sarrazac) evidenciam aspectos formais determinantes para a compreensão ou construção do(s) sentido(s) de uma peça.

3. O DIALOGISMO NO DRAMA

Outra noção que pode contribuir para uma abordagem de textos dramáticos em sala de aula é a de *dialogismo* – princípio constitutivo de toda linguagem, que diz respeito a todas as vozes que atravessam uma construção linguística, a todos os aspectos que a endereçam aos “outros”. O conceito foi formulado originalmente pelo linguista russo Mikhail Bakhtin, mas a inspiração de seu uso no estudo de dramaturgia veio da teórica Cleise Mendes (2011). Mendes relaciona o conceito de Bakhtin a noções da teoria pragmática para o discurso literário e os atualiza para o estudo da obra dramática, especialmente do diálogo dramático, enfocando suas trocas enunciativas, seus jogos de força, mascaramentos e desmascaramentos.

Trata-se [o dialogismo] de uma propriedade da língua em seu uso real, concreto, que leva todo falante a engendrar o seu discurso a partir do discurso de outro. Assim, por esse princípio, pode-se dizer que qualquer proferimento, qualquer ato de enunciação se faz em tensão dialógica com outros tantos, reproduzindo-os, citando-os, parafrazeando-os, parodiando-os, negando-os, contrapondo-se a eles (MENDES, 2011, p. 9).

Mendes articula seu pensamento com a teoria polifônica da enunciação, formulada pelo linguista francês Oswald Ducrot, cujo trabalho também se baseia nos estudos de Bakhtin, entre outros autores, como o britânico John Langshaw Austin. Austin é criador da teoria dos atos de fala, a partir da qual se desenvolveram variados estudos de pragmática. Linguistas, por exemplo, Dominique Maingueneau, ampliaram o universo de aplicação dos estudos da pragmática, desenvolvendo as contribuições de Austin e de outros estudiosos no âmbito do discurso literário. Mendes (2011), por sua vez, associa a contribuição desses pragmatistas à perspectiva de Bakhtin e Ducrot, e evidencia o caráter dialógico das construções dramáticas – acanônicas e dialógicas por natureza.

Como venho enfatizando desde *As Estratégias do Drama*, no diálogo dramático (e cênico) a linguagem torna-se voz: está associada indissolivelmente a um corpo, uma imagem humana. Como foi dito, é uma linguagem *encarnada*: efeito de sentido provocado pelo recorte sensível, antropomórfico, que individualiza o sujeito da enunciação, fazendo com que cada palavra pareça “brotar” de um desejo, uma vontade, uma intenção. [...] Devo agora acrescentar, sob a luz do pensamento bakhtiniano, que essa voz não se faz ouvir senão no concerto heterogêneo de falas que dá expressão ao dissenso, aos choques de valores, aos combates entre diferentes pontos de vista. Na história de suas formas, na sua relação com as instâncias de poder e com o público de cada tempo e espaço, o drama exhibe vocação fortemente dialógica, avessa tanto à setorização ideológica (insiste no conflito de visões, na contradição) quanto à adesão irracional (exige debate, argumentação, disputa, julgamento) (MENDES, 2011, p. 16).

Mendes também sintetiza a diferença entre dialogismo e polifonia – este último termo,

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

4. RAPSÓDIA

Ainda é preciso apresentar o conceito de rapsódia formulado por Sarrazac (2002; 2012) – e que é objeto de um dos verbetes do “Léxico”. Por contribuir para a abordagem da articulação entre os dois níveis da fábula comentados (enredo e intriga) e por ajudar a explicitar o dialogismo dos textos dramatúrgicos, a rapsódia pode indicar um caminho de observação muito produtivo para algumas dramaturgias contemporâneas (mas não apenas para essas).

[...] o essencial está na constatação de que passar de um nível [da fábula] ao outro é encontrar, no ponto de junção, um operador, uma consciência – Szondi denomina-o “sujeito épico”; proponho de minha parte “sujeito rapsódico” (Rapsódia*) – que, mais ou menos à vista, agencia, monta os elementos do “material” para erigi-los em “trama”. Em Brecht

antes, em Bond hoje, esse sujeito épico ou rapsódico é acima de tudo um sujeito *político* que não cessa de realizar “a exegese da fábula” e comentar os fatos e acontecimentos de maneira que os espectadores possam conhecer o ponto de vista do fabulador sobre a sociedade (SARRAZAC, 2012, p. 83).

O conceito de rapsódia dá origem a uma série de termos operatórios, como o “sujeito rapsódico”, “voz rapsódica”, “rapsodização” etc., para evidenciar o gesto do “autor-rapsodo”. Este gesto seria o gesto de “costurar” – e tem, logo de saída, uma relação direta com as noções de fábula e montagem brechtianas, sobretudo por procurar evidenciar “o ponto de vista do fabulador sobre a sociedade”, como declara Sarrazac na citação acima. Mas o conceito de rapsódia, apesar de ter uma perspectiva teórica originalmente identificada com o teatro épico, vai além da intenção ou explicitação de engajamento político comumente associado a esse tipo de teatro, e procura dar conta também de outros aspectos comuns a uma série de dramaturgias contemporâneas que, ao invés da construção de um ponto de vista ou de uma grande fábula articulada, buscam criar efeitos de polifonia, valorizar a ambiguidade e a subjetividade, multiplicando indefinidamente as possibilidades de interpretação. No verbete *Rapsódia* do “Léxico”, as autoras Céline Hersant e Catherine Naugrette sintetizam alguns fundamentos do conceito:

As características da rapsódia, tais como Jean-Pierre Sarrazac as formula, são ao mesmo tempo “recusa do ‘belo animal’ aristotélico, caleidoscópio dos modos dramático, épico e lírico, inversão constante do alto e do baixo, do trágico e do cômico, colagem de formas teatrais e extrateatrais, formando o mosaico de uma escrita em montagem dinâmica, investida de uma voz narradora e questionadora, desdobramento de uma subjetividade alternadamente dramática e épica (ou visionária). Trata-se, portanto, acima de tudo, de operar um trabalho sobre a forma teatral: decompor-recompor – *componere* é ao mesmo tempo juntar e confrontar –, segundo um processo criador que considera a escrita dramática em seu *devoir* (HERSANT; NAUGRETTE, 2012, p. 152-153).

O conceito de rapsódia pode, assim, ser uma chave importante para pensar fábulas e estruturas dramáticas híbridas, colocando em evidência o gesto de costura da dramaturgia, sua articulação de diferentes materiais discursivos e os efeitos de sentido que ela cria. Com uma flexibilização das noções de gênero e uma compreensão dos dois níveis da fábula, aliadas à ideia de rapsódia ou de sujeito-rapsódico (como consciência operadora da costura e/ou descostura dos discursos), é possível encontrar caminhos de análise muito produtivos e propor diversas práticas de abordagem de textos dramáticos em sala de aula.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Citando o dramaturgo francês Michel Vinaver, para quem a fábula seria o resultado final de seus textos, cujo processo de criação seria conduzido mais “por uma acolhida do acidente do que pela intenção”, Sarrazac destaca como a posição do referido autor vale como crítica à crença moderna nos grandes relatos emancipadores, como o marxismo. O “realismo” de Vinaver, segundo Sarrazac, estaria na “exploração de um real por meio de fragmentos e microconflitos”, longe do realismo épico de Brecht e de suas “grandes fábulas” articuladas, como “Mãe coragem e seus filhos”. Segundo Sarrazac, isso seria uma evidência “de que segue sendo em torno da questão da fábula – inclusive no modo de recusa ou denegação – que giram as estratégias dos autores, em particular a respeito do que chamamos de ‘realidade’ ou ‘real’” (SARRAZAC, 2012, p. 84).

Sobre o papel determinante da fábula, é interessante constatar que Aristóteles e Brecht concordam na ideia de que justamente ela seria o elemento mais importante do gênero dramático.

[...] podemos achar excessivamente paradoxal que seja a fábula, isto é, uma categoria narrativa e épica, que, na concepção de Aristóteles, governe literalmente a forma dramática. Mas esse paradoxo

– que nos lembra que, em diversos capítulos da Poética, a tragédia revela-se mais próxima da epopeia do que a comédia – não nos sugere cogitar numa forma épica do teatro já presente, ainda que a título de contradição, na teoria de Aristóteles e na prática de Ésquilo, Sófocles e Eurípedes...? (SARRAZAC, 2012, p. 81).

Como foi mencionado anteriormente e sugere a citação acima, utilizar as noções de gênero como referenciais para a reflexão sobre determinadas qualidades e características de textos dramáticos não implica admitir a existência de um drama “totalmente dramático”, uma narrativa “totalmente épica” ou uma poesia “totalmente lírica”. Pelo contrário, a tensão entre os elementos épicos, líricos e dramáticos está presente, em princípio, em qualquer texto literário, seja qual for o gênero com o qual ele é mais identificado. Muitos estudos confirmam que a maneira como cada texto configura essa tensão pode indicar aspectos referenciais para o estabelecimento de uma análise da obra (a exemplo da “crise do drama” de Peter Szondi, da “rapsódia” de Sarrazac, do “dialogismo” da Cleise Mendes, e mesmo do “pós-dramático” de Hans-Thies Lehmann). Em síntese, a tensão entre as noções dos gêneros e a maneira como cada texto configura essa tensão dizem muito sobre as estratégias de representação da “realidade” e, consequentemente, sobre a fábula de cada drama. É ainda possível destacar três linhas de abordagem: uma dramaturgia que tenderia mais ao dramático, outra que tenderia mais ao épico e outra que se inclinaria mais ao lírico – essa percepção pode ajudar a estabelecer comparações.

No caso de diversos textos contemporâneos, destaca-se o desenvolvimento de uma dramaturgia que se baseia cada vez menos na dimensão narrativa ou na ação dramática, evidenciando o lado da contemporaneidade que desconfia da história. Com a impressão ou crença de que “tudo já foi contado”, a desconstrução dos relatos é recorrente, traduzindo-se em textos “sem

enredo” ou com enredos cuja identificação é difícil, já que não apresentam informações narrativas de maneira significativa. Essa problematização da narrativa e também a recusa de uma ação dramática linear podem ser encaradas a partir de muitos ângulos e podem, inclusive, ser compreendidas como não tão recentes assim. Se encaradas como mais um reflexo da permanente “crise do drama” – que continuamente se traduz em cada obra e em cada contexto histórico-cultural – essas tendências podem ser encontradas tanto em manifestações teatrais “não dramáticas” da antiguidade como em todos os dramas que não seguem o modelo aristotélico de progressão linear e concentração da ação (os dramas religiosos medievais, por exemplo). Assim, é possível considerar algumas das características que se destacam em boa parte da dramaturgia (contemporânea ou não) nessa direção, como exemplos de aspectos poéticos que expõem os transbordamentos dos gêneros (épico, lírico e dramático) e a maneira como os três podem estar relacionados a qualquer obra literária.

TOPICS FOR AN APPROACH OF DRAMATURGICAL TEXTS IN THE CLASSROOM

Abstract

The article proposes the use of classic and contemporary dramaturgical texts in basic and higher education, and presents some theoretical references for classroom work. Traditional concepts and recent operative notions of Drama Theory are discussed, as well as contributions from Theatrical Semiology, Pragmatics and Literature Theory, which can aid in a dynamic and interdisciplinary approach to this special type of text.

Keywords: Dramaturgy. Fable. Dialogism. Rhapsody. Theater.

CUESTIONES HACIA UN ABORDAJE DE TEXTOS DRAMÁTICOS EN PROCESOS EN CLASE

Resumen

Este artículo propone el uso de textos teatrales, clásicos y contemporáneos, en la educación secundaria y universitaria, presentando algunas referencias teóricas para el proceso de aprendizaje en clase. Se discutirán conceptos tradicionales y nuevas nociones operativas de la Teoría del Drama, además de ciertos aportes de la Semiología Teatral, de la Pragmática y la Teoría Literaria, los cuales contribuyen hacia un abordaje dinámico e interdisciplinario de ese tipo específico de texto.

Palabras clave: Dramaturgia. Fábula. Dialogismo. Rapsodia. Teatro.

REFERÊNCIAS

- BRECHT, B. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- CARVALHO, S. de. Apresentação. In: SZONDI, P. *Teoria do drama burguês [século XVIII]*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- HERSANT, C.; NAUGRETTE, C. Rapsódia. In: SARRAZAC, J. et al. (Org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- MENDES, C. F. *Estratégias do drama*. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1995.
- _____. Diálogo e performatividade no drama. *Revista Tabuleiro de Letras*. Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem – UNEB. v. 3, 2011. ISSN: 2176-5782. Disponível em: <<http://www.revistas.uneb.br/index.php/tabuleirodeletras>>. Acesso em 29 nov. 2016.

_____. Prefácio. In: BARBOSA, M. (Org.). *Novo drama alemão*. Salvador: Dramatis, Instituto Cultural Brasil-Alemanha, 2011.

PAVIS, P. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

RAMOS, L. F. Pós-dramático ou poética da cena? In: GUINSBURG, J.; FERNANDES, S. (Org.). *O pós-dramático: um conceito operativo?* São Paulo: Perspectiva, 2010.

RYGAERT, J. *Introdução à análise do teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

ROSENFELD, A. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

SARRAZAC, J. et al. (Org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. *O futuro do drama*. Porto: Campos das Letras, 2002.

STAIGER, E. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

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

Enviado em 02 de dezembro de 2016.

Aprovado em 30 de agosto de 2017.