

## Qual drama?

Edelcio Mostaço

Programa de Pós-Graduação em Teatro - PPGT - Udesc

Professor Associado - Dr. em Teatro - USP

Bolsista Pq – CNPq

Resumo: As considerações recentes relativas ao pós-dramático vêm recolocar a necessidade de uma rediscussão do conceito de drama, bem como dos gêneros artísticos aos quais ela está associada. Tais considerações, que pareciam ultrapassadas após os anos de 1970, ganharam uma inesperada sobrevida, uma vez que o pós-dramático carrega em si a problematização de um sem número de componentes tradicionalmente vinculados ao gênero dramático. Existem distintas noções de drama - na Inglaterra, na Alemanha e na França -, de modo que, antes de tudo, torna-se necessário precisar qual o sentido de emprego dessa noção quando aplicadas ao presente. Como o Brasil adotou a noção francesa, as discussões sobre o pós-dramático de matriz alemã encontram entre nós algumas dificuldades e obstáculos que merecem ser precisados.

Palavras-chave: drama, dramático, pós-dramático.

A circulação do conceito de *pós-dramático* está provocando uma reconsideração do *dramático*, ou seja, do formato que abarca as distintas manifestações teatrais ao longo dos tempos, consagrado como *gênero*. Em certa maneira, tal discussão parecia encerrada desde os anos de 1960 quando, em função do desconstrucionismo, a noção de gênero foi preterida, cada vez mais, em benefício de outros enfoques para a caracterização do fenômeno cênico (ÉTUDES THÉÂTRALES, 2007).

Nesse processo, foi-se passando de uma noção essencialista – uma vez que gênero remonta à vetusta classificação aristotélica idealizada para separar a natureza dos seres -, para abordagens que, em função da reconsideração das funções das linguagens, da materialidade do discurso e do descolamento do teatral em relação ao literário, insistiam, em modo cada vez maior, em outras características do fenômeno cênico. Noções como pragmática, estratégias discursivas, vetorização, territorialidade, teatralidade, performatividade, entre outras, vieram ocupando esta função de circunscrever ou situar o fenômeno cênico, tornando-o inteligível não a partir de uma suposta essência, mas, antes, de sua funcionalidade. Ainda que a noção de pós-dramático seja um resultado disso tudo, a expressão, convém insistir, evidencia sua ambiguidade conceitual nessa ordem de considerações.

Afinal, o que é o gênero dramático? Um conjunto de determinações lógicas que revestem certa espécie de poesia e que a isolam, diferenciam e, sobretudo, a tornam inteligível, segundo os preceitos aristotélicos expostos nos *Tópicos* e nas *Categorias*, ao reconhecer um

gênero que surge amplamente exposto na *Poética*. Contraposta à poesia lírica e à épica, a poesia dramática foi rapidamente assimilada enquanto a típica manifestação da arte teatral.

Mas foi no Humanismo e no Renascimento, contudo, que foi ultimada a lenta maturação que propiciou o acabamento do gênero dramático nos moldes que, a seguir, serão consagrados, sobretudo com as contribuições de Horácio e as contraditórias anotações efetivadas pelos comentaristas da obra aristotélica.

O Romantismo – Hegel à frente – dará o passo decisivo para instituir a classificação ideal dentre as manifestações artísticas, elevando a poesia ao patamar mais alto dentre as demais expressões do Espírito. O gênero dramático, nesse molde hegeliano, fica logo abaixo do lírico, de modo que ocupa, ainda assim, o topo da pirâmide artística para os *gênios* que se entregam a seu cultivo. O drama (como consubstanciação da ação dialética que engendra as transformações) foi então percebido como uma forma, dotada de historicidade, cujo embate de contradições internas e externas visa depurar o protagonista de suas vicissitudes e, por extensão, a humanidade em geral, razão pela qual um estreito vínculo se produz entre drama e história.

Temos aqui a gênese de uma arquitetura ideológica das mais rematadas; uma vez que, a partir de então, toda uma linhagem de diferentes pensadores alemães lhe prestou culto e reverência, mesmo os marxistas. Dito de outro modo, o gênero dramático consolidou-se, desde então, como uma das mais elevadas e complexas formas artísticas, objeto de culto e reverência no caminho do progresso humano. É o que se observa, já no século XX, na linhagem que enfileira Georgy Lúkacs, Emil Steiger, Bertolt Brecht, Theodor Adorno, Peter Szondi, Heiner Müller e Hans-Thies Lehmann, sendo este último o crítico radical que propôs a desconstrução do edifício (LEHMANN, 2007).

Foi diversa a acepção de drama desenvolvida na França, país que influenciou mais diretamente o teatro brasileiro. Deduzida da *Poética* em seus aspectos exteriores, a fórmula consagrada pela dramaturgia clássica francesa privilegiou a verossimilhança, a lei das três unidades, o bom tom, a urdidura da intriga e o clímax – tudo arrematado no indefectível nó dramático -, síntese dos conflitos que ordenavam a construção ficcional. De Corneille e Racine a Diderot (o teórico do drama burguês), essa acepção não mudou muito, especialmente no que diz respeito à limitação ficcional que a reveste. A França não teve um Shakespeare ou um Lope de Vega, e nunca especulou tornar seus heróis nacionais projeções históricas ou simbólicas de reconhecimento próximo.

No Romantismo francês as regras dramáticas conhecerão uma adequação importante: a exacerbação dos sentimentos, a incorporação melodramática e a mais clara

definição de situação, o que redundou na arquiconhecida fórmula da *pièce-bien-fait*. Sob o influxo positivista, Brunettière engessou definitivamente o modelo sob a rubrica de *dramática rigorosa*.

Foram esses ventos gauleses, como se sabe, que agitaram as palmeiras cariocas, no estro da Missão Francesa importada por D. João VI quando da construção de nosso primeiro teatro nacional. Não por outra razão João Caetano apropriou-se de Riccoboni para redigir suas *Lições Dramáticas*, Martins Penna foi alcunhado “o Molière brasileiro” e José de Alencar emulou Dumas Filho mais de uma vez, evidenciando as matrizes com as quais o nascente teatro nacional adubou suas searas.

Terra de escassa tragédia e pouco *drame a penser*, o Brasil dezenovista constituiu-se em terreno fértil para o desenvolvimento dos alcunhados gêneros ligeiros – *vaudeville* e revista à frente –, praticamente incólume aos reclamos do drama. São bem conhecidos os argumentos de Machado de Assis quanto à inexistência de um Conservatório Dramático que incentivasse o autor nacional, a ausência do Estado na consolidação da arte e a missão civilizatória que o drama deveria ensejar no seio da Nação. Ao analisar a temporada de 1858, declara Machado: “à parte meia dúzia de tentativas bem-sucedidas sem dúvida, o nosso teatro é uma fábula, uma utopia” (ASSIS *apud* FARIA, 2008, 113).

No ano seguinte sua amargura aumenta:

o sangue civilizatório não se incula também nas veias do povo pelo teatro, um dos seus largos poros, não desce a animar o corpo social: ele se levantará dificilmente embora a geração presente enxergue o contrário com seus olhos de esperança. Insisto pois na asserção: o teatro não existe entre nós: as exceções são esforços isolados que não atuam, como disse já, sobre a sociedade em geral. Não há um teatro nem poeta dramático... (ASSIS *apud* FARIA, 2008, 137).

Outro exemplo muito ilustrativo está no comentário de Arthur Azevedo sobre o Teatro Livre, de Antoine, em 1903, fechando o século e sua rematada repulsa pelas novidades:

O que hoje subsiste do primitivo repertório do Teatro Livre são precisamente as peças que utilizaram as fórmulas consagradas pelo uso e que foram escritas por dramaturgos hábeis que, depois de um assomo fugaz de independência e rebeldia, se convenceram de que sem aquelas fórmulas não há teatro possível (AZEVEDO *apud* FARIA, 2001, 659).

Quem não se lembra, igualmente, da sarcástica epígrafe aposta por Oswald de Andrade a seu texto *O Rei da Vela*, em 1933: “a esse enjeitado, o teatro nacional”?

O drama só aportará no país ao final dos anos de 1950, quando da consolidação da modernidade entre nós e primeiros vagidos do realismo socialista perpetrados pelo Teatro de Arena, primeiras aparições de Hegel, Lúkacs e Brecht entre os teóricos da época. Momento este, como antes destacado, muito próximo à desconstrução dos gêneros como objetos de estudo e investigação, agravado, ainda mais, pelas restrições censórias que embotaram o debate intelectual entre 1964 e 1985, ao longo da ditadura militar.

Desse modo, perguntar de que drama se está falando hoje não parece despropositado nem extemporâneo. A crise do texto, fenômeno que no Brasil remonta ao início dos anos de 1970, quando floresceram as primeiras criações coletivas, conhecerá um percurso cada vez mais intenso. Assim acontece nas releituras e desconstruções que operaram os encenadores a partir dos anos de 1980, dentre as quais poucos exemplos são necessários (*Macunaíma*, 1978; *Velhos Marinheiros*, 1984; *Eletra Com Creta*, 1986 etc) para confirmar que o drama e o gênero dramático estavam, definitivamente, mortos e enterrados entre nós.

Nesse sentido, interrogar-se sobre o sentido da História, o espelhamento ético e estético dos conflitos entre personagens ou a razão instrumental, sustentando procedimentos como o distanciamento e a narração épica soa deslocado e sem sustentação nesse momento; ou, antes, evidencia as ideias fora de lugar que animam alguns teóricos recentes, inapelavelmente inconformados com a História Nova, com o *pós* que há décadas sucede ao dramático.

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASSIS, Machado, *apud* FARIA, João Roberto. *Do teatro, textos críticos e escritos diversos*. São Paulo. Perspectiva: 2008.

AZEVEDO, Arthur, *apud* FARIA, João Roberto. *Idéias teatrais – o século XIX no Brasil*. São Paulo. Perspectiva: 2001.

ÉTUDES THÉÂTRALES, *La réinvention du drame*, sur la direction de Jean-Pierre Sarrazac et Catherine Naugrette. Centre de études théâtrales, Louvain-la-Neuve, n. 38-39, 2007.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo. CosacNaif: 2007.