

O conceito de *atonía*

Gil Vicente Tavares
Mestre
PPGAC-UFBA
Diretor, dramaturgo e compositor

Resumo: Com o título provisório *A herança do Absurdo; vestígios no drama contemporâneo*, minha pesquisa no doutorado pretende analisar o Absurdo no teatro, seus precursores, origens e formação, para se debruçar sobre o período em que suas características afloraram, por meio de peças e estudos sobre o tema. Ancorado nisso, pretendo analisar e identificar na dramaturgia do final do século XX e início do século XXI, quando os vestígios dessa estética podem se manifestar de forma clara. Vale ressaltar que difiro o Absurdo no teatro do Teatro do Absurdo cunhado por Martin Esslin - que, a meu ver, inclui autores de influências várias e tenta forçosamente encaixar num “movimento” pessoas, idéias e trabalhos distintos - sem, no entanto, deixar de me debruçar sobre sua obra, rica em vários aspectos, para a pesquisa. Para a ABRACE, pretendo conceituar o termo atonia, escolhido por mim para analisar o personagem do absurdo. Após procurar conceituações várias para análise das obras dramáticas, acabei por encontrar muitas possibilidades, mas, à falta de uma expressão-chave, resolvi recorrer ao termo atonia por achar que ele açambarca idéias minhas em consonância com a de alguns autores-chave do meu horizonte teórico, como Leo Gilson Ribeiro, Günther Anders e Eugène Ionesco. A palavra, que segundo o dicionário Houaiss se refere a um “abatimento moral e/ou intelectual; inércia” (<http://houaiss.uol.com.br>), norteará minha pesquisa ao longo da tese. Submetê-la a uma primeira impressão pública servirá para consolidar as idéias acerca do conceito.

Palavras-chave: Dramaturgia, absurdo, drama contemporâneo

A ascensão da burguesia marca definitivamente o teatro. Antes dessa classe se estabelecer como poder decisivo – através do capital – podemos perceber uma dramaturgia voltada aos grandes temas da humanidade.

A mitologia teatral girava em torno de arquétipos, deuses, reis, e esses personagens traziam em si todo o drama de uma sociedade. Até se contestar o Absolutismo, era natural que a história de um rei, de um personagem histórico ligado à aristocracia trouxesse em si todo o drama de um povo. Era um processo metonímico que a dramaturgia utilizava de forma magistral, nas mãos de um Sófocles, de um Shakespeare, de um Calderón de la Barca.

A burguesia começa a entrar no teatro pelas portas do fundo. São personagens ridículos, como Molière bem retratava, e seres sem profundidade, usurários e gananciosos, frívolos e vazios. A burguesia aparece ridicularizada pelos dramaturgos que tinham nobres como mecenas; e a nobreza já se incomodava com a ascensão dessa classe abusada.

Esse esvaziamento do burguês retratado contrastava com a grandiosidade de conflitos, decisões supremas, sacrifícios por uma nação que caracterizam a aristocracia. Mesmo em

histórias de amor como *Romeu e Julieta*, de Shakespeare, o pano de fundo era a disputa entre duas famílias nobres de Verona. Não à toa a cena final da peça não tem nada de romântica, é totalmente política. As duas famílias percebem a estupidez de suas diatribes depois do sacrifício de dois inocentes de ambas.

É óbvio que, devido ao talento dos dramaturgos e à necessidade de conflito, não podemos ignorar o fato de que reis inescrupulosos, rainhas adúlteras e nobres gananciosos era representados sem piedade; mas justamente para causar piedade e terror, como dizia Aristóteles.

Com a ascensão burguesa, essa classe vazia, rasa, ignara começa a aspirar a um real poder na sociedade, pois a formação dos burgos, o estabelecimento de um comércio e as sistemáticas revoluções industriais, e de produção em massa, transformaram o capital privado no maior poder da sociedade.

O direito divino era transformado em direito privado. As regalias reais eram transformadas em leis do comércio, os impostos, que antes eram pagos para sustentar a nobreza, começaram a ser questionados, e a burguesia começou a perceber que seu espaço era maior do que se imaginava.

Os burgueses então reivindicaram seu lugar. Fosse como na Inglaterra, numa distribuição fleumática de poderes – país que sustenta seus reis até hoje, mas com amplo poder das câmaras dos comuns –, como na França, onde a guilhotina foi a solução encontrada para a realeza decadente e endividada.

Naturalmente, essa burguesia não queria mais ver nos palcos a história dos vencidos, da realeza que ela tirou do poder. O que interessava era se ver no palco, ver sua classe representada em histórias nas quais o sacrifício por um povo se transformava num sacrifício pela família. Nas quais a honra de uma dinastia transformava-se em herança de bens. Todos os grandes conflitos de um país se transformavam num drama doméstico. “Os fundadores do drama burguês renunciaram à tragédia a fim de introduzir no drama o homem cuja culpa é oposto do trágico, pois está condicionada pela realidade cotidiana” (HAUSER, 2000, p.588).

Os dramaturgos prontamente se dispuseram a escrever peças que retratassem seus novos mecenas. Mas era sabido que “para este público novo, em sua grande maioria inculto, no qual se desejava inculcar certos princípios de sã moral e de boa política...” (THOMASSEAU, 2005, p.28), era preciso que os conflitos domésticos, as questões moralmente defendidas por essa classe movida pela força do capital, da propriedade, fossem explorados. O teatro e boa parte da literatura se transformaram em folhetins moralistas

exaltando o bom burguês, cômico de sua boa conduta como homem de *uma sociedade onde a importância dos bens era o grande bem da sociedade*.

O teatro esperou mais de um século para ter em Ibsen a redenção dessa dramaturgia burguesa, utilizando-se dela para criticar a própria burguesia. O dramaturgo norueguês se valeu das técnicas da peça bem-feita desenvolvidas pelos franceses – sob as regras das três unidades fantasiosamente criadas por Boileau, dentre outros, a partir da *Poética*, de Aristóteles. Mas continuou a tratar de temas da burguesia, com personagens em conflitos burgueses, e discutindo valores da sociedade burguesa.

Mas o homem do século XIX já entrava em conflitos internos frente a uma sociedade ferozmente capitalista, violentamente industrial, mecânica, automatizada. O trabalho se firmava numa escala produtiva em que o homem passava a ser uma peça de uma grande máquina – tão belamente retratado por Chaplin em *Tempos Modernos*, já no século passado. A queda de impérios, a necessidade de viver uma vida regrada, dentro de princípios que conduziriam o homem à fortuna e à aceitação social, tudo isso começava a incomodar os mais sensíveis observadores da época.

Na dramaturgia, surge um autor que vai preconizar esse sentimento de inutilidade, de esvaziamento do ser em relação ao mundo, a paralização do tempo; Anton Tchekhov. Rosenfeld, analisando Beckett, diz: “O diálogo que gira em torno de uma criatura talvez inexistente esvazia-se pouco a pouco. É uma situação também tchecoviana” (ROSENFELD, 2009, p.357). O dramaturgo russo vai além das grandes pequenas história da alcova e traduz em angústia, covardia, fraqueza e espera o que seria o sentimento desse homem novo, de um novo mundo, onde, “na realidade, o exterminador industrializado e o jovial pai de família são um único e mesmo homem” (ANDERS, 2007, p.22). E, frente a um mundo onde se anunciava a morte de Deus e a uniformização do indivíduo, surge Franz Kafka que, levando “a própria época *ad absurdum*” (ANDERS, 2007, p.33), passa a retratar esse homem cuja “vida é, no máximo, um *esperar-na-ante-sala*” (ANDERS, 2007, p.30).

Kafka desloucha o mundo, numa terminologia de Günther Anders. Um neologismo que une as palavras deslocar e loucura. Seus romances, segundo o primoroso estudo de Anders *Kakfa: pró & contra*, trabalham com a *paralização do tempo*, o sentimento de *não-pertencer*, o caráter *cíclico* da obra, características que mais tarde seriam evidenciadas no Absurdo no teatro.

Outra característica marcante de seus romances e contos é a relação dos personagens com as características acima citadas, e sua relação com o mundo. Os “seres de Kafka nunca sabem na iminência do que estão e, fundamentalmente, se acham diante de situações

impossíveis de julgar” (ANDERS, 2007, p.66). Frente a este mundo, “onde o homem chega já de antemão condenado e é impelido de uma repetição a outra, não se pode esperar nem um crescendo progressivo para um clímax, nem uma evolução catastrófica” (ANDERS, 2007, p.73).

Kafka inaugura o Absurdo. Podemos ver em Kafka “todas as asperezas atonais que ferem o ouvido da lógica e arrojam o *absurdo* (grifo meu) em pleno rosto da razão” (RIBEIRO, 1965, p.34). Esse sentimento de esmagamento em relação ao mundo, essa relação de deslocamento do ser – que é também o deslocamento da linguagem a que tanto se refere Ionesco –, o *ad infinitum* ligado ao *ad absurdum*, tudo isso revela características que seriam exploradas por autores como Pinter e Beckett.

Todo esse sentimento de “deslucamento”, de não pertencimento, de estar deslucado do eixo, da história, da microssociedade criada na obra de arte como metáfora do mundo, desencadeou em muitos teóricos a busca de um conceito para análise do personagem do absurdo.

Vale ressaltar aqui que, apesar do grandioso trabalho de Martin Esslin, a conceituação de “Teatro do Absurdo” me pareceu muito estreita de se catalogar. Minha opção foi então tratar do Absurdo na história da arte, que penso ter surgido “oficialmente”¹ com Kafka.

À falta de alguma terminologia que sustentasse minha análise, preferi adotar uma expressão própria; *atonía*.

Segundo o dicionário Houaiss², o sentido figurado da palavra atonia é abatimento moral e/ou intelectual; inércia. E é justamente assim que vejo os personagens de Kafka, e mais tardiamente, certos personagens da dramaturgia no século XX.

O conceito de *atonía* servirá como base para demonstrar na história da arte e da literatura o seu aparecimento e decorrente utilização. É uma expressão diretamente ligada à ascensão burguesa, à queda dos grandes impérios, ao mundo que se conformava no século XIX. Assim como considero Kafka o primeiro ter em sua obra o Absurdo, penso que – muito bem diagnosticado por Esslin – foram os autores surgidos na década de 50 do século passado quem primeiro traduziram para o teatro este sentimento surgido anos antes.

As evidências de que Kafka inaugura algo novo na literatura, as conexões claras entre as características de sua obra e as de autores do Absurdo, e as similaridades de conceitos estabelecidas por autores que analisam a obra de Kafka e dos autores do Absurdo no teatro

¹ Digo oficialmente porque podemos identificar – e Esslin é um dos que fazem isso com bastante eficiência – características do Absurdo ao longo da história da literatura e do drama.

² A consulta foi feita pela internet no sítio <http://houaiss.uol.com.br/>.

serão analisadas a fundo para se chegar ao intuito da tese que pretendo realizar: identificar na dramaturgia contemporânea os vestígios desse Absurdo que, para além de um estilo, foi um sentimento surgido com a *atonía* do homem frente ao novo mundo que se agigantava em sua frente.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDERS, Günther. *Kafka: pró & contra*. Editora Cosac Naify. São Paulo, 2007.
- HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. Livraria Martins Fontes Editora. São Paulo. 1994.
- RIBEIRO, Leo Gilson. *Cronistas do absurdo*. José Álvaro Editor. Rio de Janeiro, 1965.
- THOMASSEAU, Jean-Marie. *O melodrama*. Editora Perspectiva. São Paulo, 2005.
- ROSENFELD, Anatol. *A arte do teatro*. Publifolha. São Paulo, 2009.