

BAUER BRÖNSTRUP, Camila. **Traços das vanguardas históricas na dramaturgia contemporânea.** Porto Alegre: UFRGS. UFRGS; professora adjunta.

RESUMO

Esta pesquisa analisa as inovações e transformações dramáticas ocorridas no começo do século XX com o surgimento das vanguardas históricas, enfatizando as modificações discursivas e estruturais que os próprios conceitos de drama e de teatro sofreram, impulsionadas por acontecimentos históricos, artísticos e sociais. Estudamos, por meio de uma pesquisa em sócio-semiologia textual e mecanismos narrativos, a presença de estruturas e elementos performativos incluídos no teatro daquele contexto e ainda presentes na dramaturgia contemporânea – tais como fragmentação, aleatoriedade, ruptura fabular, despersonalização do sujeito, atemporalização, lacuna semântica, entre outros – renovados por transformações estéticas e contextuais.

PALAVRAS-CHAVE: vanguardas históricas; dramaturgia contemporânea; mecanismos narrativos; semiologia textual.

RESUMÉE

Cette recherche analyse les innovations et les transformations dramaturgiques produites au début du XXe siècle avec l'émergence des avant-gardes historiques, en remarquant les modifications discursives et structurelles que les concepts mêmes de drame et de théâtre ont souffert, motivées par les événements historiques, artistiques et sociaux. Nous étudions, à travers une recherche de socio-sémiotique textuelle et des mécanismes narratifs, la présence de structures et d'éléments performatifs inclus dans le théâtre de ce contexte là et encore présents dans la dramaturgie contemporaine - comme la fragmentation, l'aléatoire, la dissolution de la fable, la perte de la personnification du sujet, l'atemporalité, les vides sémantiques, parmi d'autres - renouvelés pour les changements contextuels et esthétiques.

MOTS-CLÉS : avant-gardes historiques ; dramaturgie contemporaine ; mécanismes narratifs; sémiotique textuelle.

Ao analisarmos o teatro produzido na atualidade e, mais especificamente, a dramaturgia contemporânea, notamos uma série de modificações em relação ao que entendíamos, até pouco tempo, por drama. Com as vanguardas teatrais surgiram novos procedimentos dramáticos que diluíram a estética representacional dominante no teatro, passando a operar sob os auspícios de uma semiologia filosófica e autoreflexiva, mais aberta a semiose como centro da percepção humana e diegética, em detrimento de uma normatização referencial do drama.

Assim, vemos a ressignificação dos elementos da dramaturgia que acompanham as transformações do mundo moderno/contemporâneo, caracterizado por sua descontinuidade, aleatoriedade e elipses discursivas, o que gera diversas lacunas semânticas na obra, como extensão do entendimento que temos da própria vida. Queremos, portanto, centrar-nos sobre duas questões concernentes ao drama hoje, e cujos germes detectamos no começo do século XX com as vanguardas históricas: 1) a problemática da despersonalização do indivíduo e sua manifestação na construção do personagem contemporâneo; 2) a instabilidade da vida quotidiana e a consequente fragmentação da fábula. Almejamos compreender, a partir destes dois elementos, as relações estéticas que se estabelecem como expressão de questões existenciais, pensando o drama como imagem congênere do mundo empírico.

Despersonalização do sujeito e desintegração da personagem

Ao observarmos as transformações que a sociedade e o indivíduo sofreram no último século, é natural que nos deparemos com uma alteração do conceito de personagem, impulsionada pelas modificações do homem e de sua função na sociedade. Nas vanguardas, surgem movimentos fortes de reinvenção do sujeito enquanto indivíduo e ser social, como o faz o futurismo ao projetar uma imagem do homem moderno e tecnológico, ou o dadaísmo, ao negá-la afirmando que o sonho fracassou. Nos encontramos frente à crise do indivíduo/personagem – tal como era entendido pelos clássicos – e pensamos em outros tipos de indivíduo, o que necessariamente deve conduzir-nos a outros tipos de personagem, já não como suporte da ação, já não como impulso da ação, mas como a própria ação diluída em recortes de vida e de humanidade.

Percebemos uma tendência à “coisificação” do sujeito. Os personagens oscilam entre sujeitos observadores do mundo/vida e objetos observados por outros personagens/público. Isso ocorre em *Je Tremble*, de Jöel Pommerat, quando vemos figuras desesperançadas proferindo seus discursos diretamente ao público, ao mesmo tempo em que operam como objetos de espetacularização do mesmo. São actantes sem nome, identificados apenas por características representacionais – Homem, Mulher, Mãe, Pai, O Homem que não existia, Uma Mulher muito grávida, etc. – que atestam a dimensão operacional do sujeito-objeto na dinâmica da vida social. Suas palavras ecoam no vazio, buscando um interlocutor rapsodo capaz de juntar seus pedaços e devolver-lhe a forma negada pelo dramaturgo. A renovação do personagem moderno emerge então na negação de sua continuidade totalitária e na sua despersonalização enquanto sujeito autônomo e completo. O sujeito perde então seu *logos* coeso e gera novos pontos de interrogação ao próprio drama.

Os sujeitos performativos desestabilizam a percepção de uma realidade empírica no texto, destruindo a possibilidade de um discurso hegemônico. O teatro nega-se portanto a contar uma ação completa realizada por um indivíduo pleno que devolva ao espectador o senso de unidade, presença e escuta, de desencadeamento lógico que ele já não encontra em sua vida, e torna-se a forma estética do próprio caos contemporâneo, com seus vazios, contrastes e assimetrias, formando esta teia de complexidades polifônicas que é o homem moderno, e que o drama vem a retratar, como relação de forma e conteúdo.

A aleatoriedade e a desestrutura (o que não é o mesmo que uma ausência de estrutura) apresentadas desde os dadaístas acabam por estabelecer um desenho da condição humana que permanece até hoje: em *Le Coeur à Gaz*, de Tzara, falávamos de órgãos de um mesmo corpo desorganizado, de pedaços de um indivíduo – ou de um indivíduo despedaçado – que formavam uma certa unidade humana (Olho, Orelha, Nariz, Boca...); em *Crave*, de Sarah Kane, falamos de fragmentos diversos de seres desfigurados e sem unidade (A, B, C, M), ou de um mesmo ser fragmentado em diversas partes, atestando a opacidade e dinamicidade do sujeito contemporâneo. Temos uma polifonia de vozes contrastantes mais do que a possibilidade de uma interação verbal.

Neste sentido, não encontramos nomes próprios e sim sua despersonalização – letras, entendidas aqui como pequenos pedaços capturáveis que interagem com outros pequenos pedaços capturáveis, que se encontram rapidamente no tempo e no espaço e logo se dissipam, voltando às vezes a se encontrar, em um contínuo processo de tentativas de sedimentação e novamente a desfiguração do sujeito. Em obras assim não conseguimos detectar uma fábula fechada, mas fatias de contato e relações humanas, que se estabelecem rapidamente para de novo virem a se perder. As pistas dramáticas não conduzem a um centro semântico, de modo que o significado é construído pela crise do sujeito.

Neste tipo de abordagem poiética, vemos a queda do conflito, dado que o actante não é interpelado em suas vontades pelo desejo do outro, mas por sua própria opacidade como sujeito multifocal de objetivos difusos, anunciada desde Tchekov e Strindberg. É difícil pensar então o drama em seu caráter interpessoal, já que os sujeitos estão demasiado desfocados e absorvidos por sua existência para poder interagir com o mundo. A fragmentação do sujeito, somada a fragmentação da ação, leva-nos diretamente a dissolução do princípio dialógico como mecanismo da comunicação intersubjetiva. Temos assim um outro tipo de teatralidade que emerge da performatividade linguística, atestando o fim da síntese homem-personagem, na qual acreditava-se que a fala do sujeito (diálogo/réplica) exprimia seu pensamento. Vivemos então a queda das ilusões referenciais e a sua substituição pela performatividade interativa da língua, que acaba alterando a própria morfologia do drama.

Ruptura fabular e lacuna semântica

Para pensarmos a estrutura dramática da obra moderna, Sarrazac (2011: 48) propõe que imaginemos uma genealogia semidramática que remonta a Platão, mesclando a imitação com o “relato direto” do poeta. Essa mistura de linguagens está mais próxima do homem contemporâneo do que uma devoção a um gênero só. Ele fala de um autor-rapsodo (do grego *rhaptein*: “coser”), ou seja, aquele que junta os pedaços na tentativa de conectar as partes (2002: 35). Nas vanguardas parece que o autor, mais do que juntar qualquer coisa, se encarregava sobretudo de despedaçar, dobrar, amassar, recortar, produzindo diferentes fios narrativos. Em um contexto realista, foi preciso despedaçar o corpo para olhar dentro e descobrir que estava oco, *sem órgãos* – para usar a expressão de Deleuze. Uma vez que isso foi feito, a dramaturgia começou a tarefa de juntar esses pedaços, mas aceitando que o corpo não é mais inteiriço, maciço, e que a sua solidez se constrói na aceitação de suas elipses e vazios, em seus cruzamentos e aleatoriedades frente a outros corpos; em outras palavras, em sua descontinuidade.

O drama atesta a impossibilidade de captarmos uma única realidade de modo completo. Em meio a estes mecanismos, o mundo figurativo se dissolve por meio da montagem, um procedimento construtivista desenvolvido especialmente por Sergei Eisenstein, e que vigora até hoje. Assim, o dramaturgo recorta a realidade em pequenas fatias e a ordena segundo diferentes mecanismos organizacionais, gerando um espaçamento entre os eventos. Em *Crave*, por exemplo, a organização fabular não segue princípios cognoscíveis de reconhecimento e estruturação, sendo os agentes modos de subjetivação dispersos e incongruentes frente a um modelo actancial do drama. Em *La Demande d'emploi*, a montagem de Michel Vinaver privilegia a coabitação temporal, fazendo com que os personagens sintam as consequências do passado, ao mesmo tempo em que não conseguem viver completamente o presente por já estarem projetados em um futuro incerto. Existe aqui uma teia de consequência/causa (e não mais de causa/consequência) na qual todos estão atados, mas cuja costura é de material permeável, denotando a primazia da obra no plano da montagem. Reconhecemos os princípios fabulares da ação, mesmo que a ordenação dos fatos se efetue em diferentes extratos de atemporalidade e siga um outro tipo de lógica contextual, mais próxima da percepção e estilo de vida modernos, deixando vazios e espaços solitários e desterritorializados. Como já apontava Heiner Müller em uma carta a M. Linzer, é difícil acreditar que uma fábula com começo e fim pudesse seguir dando conta da realidade (apud Sarrazac, 2011: 45).

Em obras como as de Angelica Liddell, por exemplo, detectamos ainda um fio narrativo, mas tudo se centra no plano da exposição discursiva. Sabemos que nada efetivamente vai acontecer com o sujeito-narrador, posto que ele é um informante (como o mensageiro da tragédia grega), e não um

atuante no sentido ação/personagem. Há uma passividade revolta, já que ele não age, mas sente os efeitos anímicos da narrativa que expõe. Vemos a infiltração do romance no drama, em um processo de abertura em níveis temáticos e formais. Gera-se, portanto, uma pluralidade de possibilidades narrativas que operam dentro de uma mesma cadeia temática, mas não de ordem dialética, absoluta ou actancial.

Em *La Demande d'emploi*, ou de modo ainda mais radical em *Le Coeur à Gaz* e *Crave*, vemos a negação dos referentes e a criação de plataformas isotópicas. Podemos então afirmar que os códigos são múltiplos, mais do que unívocos, e que a teatralidade emana das forças performativas dos sons e das palavras. Não encontramos uma ação dramática dominante, causal e unitária, mas ações verbais capazes de evocar imagens e sensações, provocando no espectador tensões dramáticas fortes. Retoma-se o sentido grego de mimese e busca-se não a imitação de uma ação, mas a criação de mecanismos capazes de desencadear no espectador o mesmo tipo de potência estética que a ação dramática provocava anteriormente. Tampouco busca-se um personagem completo que realize a ação, mas modos de subjetivação capazes de produzir no espectador a sensação da humanidade perdida. Os fragmentos de indivíduo – letras, parte do corpo, funções sociais e discursivas, e não mais indivíduos inteiros (porque já não somos capazes de ser captados em nossa totalidade) – formam os sujeitos-objetos do drama hoje, o novo personagem-coro da tragédia contemporânea, que se já não acredita na unidade dramática, segue com suas contradições irreconciliáveis como geradoras de *topics* narrativos.

Assim, podemos concluir que a performatividade do texto e do sujeito nas vanguardas constroem-se a partir da criação de novos mecanismos discursivos e dispositivos dramáticos, em sintonia com a vida moderna. A humanidade é reinventada na arte a partir da premissa de uma autonomia estética, reivindicada pelos vanguardistas, como podemos constatar por na transformação dos conceitos de ação e personagem, fundamentais ao entendimento do drama contemporâneo. O processo de ficcionalização se instaura para a além da linearidade existente nas ruínas da fábula, tentando contemplar as problemáticas de nosso tempo. Os signos ainda são os mesmos, o que se modifica são as potencialidades dos significantes e dos significados construídos de modo a aniquilar qualquer possibilidade de instauração de uma narrativa homogênea e hegemônica.

As formas do discurso nas vanguardas acabam instaurando um questionamento do próprio discurso, posto que os semas só existem no nível da forma, ainda que manifestem as transformações do conteúdo. Neste sentido, as vanguardas teatrais foram tão radicais no questionamento da linguagem e do próprio ser humano, que seguimos até hoje com os mesmos procedimentos estéticos e operacionais, e nos parece difícil chegar a algum lugar mais insuspeitado depois disso, ainda que novas características e tendências possam ser detectadas no plano da norma. Deste modo, a negação

ARTE DA CENA:
A PESQUISA EM
DIÁLOGO COM
O M U N D O

VII Reunião Científica
da ABRACE

27 a 29.outubro.2013
UFMG - Belo Horizonte



dos referências existentes e a consequente ausência de modelos criou o espaço necessário à construção de uma epistemologia do ficcional posta em questão, onde o próprio processo sêmico-reflexivo acabou sendo um dos principais objetivos da narrativa vanguardista, e cujos traços encontramos nas problematizações semiológicas acerca do drama moderno e contemporâneo.

Referências citadas:

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Ed.34, 2010.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *Juegos de sueño y otros rodeos: Alternativas a la fábula en la dramaturgia*. México, D. F.: Paso de Gato, 2011.

_____. *O Futuro do Drama*. Porto: Campo das Letras, 2002.