



**Universidade de Brasília - UnB  
Instituto de Artes - IdA  
Departamento de Artes Cênicas – CEN**

**A Rebelião do Corpo Contra o Conceito: A poética da  
fragmentação e uma dramaturgia desvinculada da filosofia  
logocêntrica**

Gabriel Gouvêa Vilela Dias

**Brasília,  
Novembro, 2018**

**Universidade de Brasília - UnB  
Instituto de Artes - IdA  
Departamento de Artes Cênicas – CEN**

**A Rebelião do Corpo Contra o Conceito: A poética da  
fragmentação e uma dramaturgia desvinculada da filosofia  
logocêntrica**

Gabriel Gouvêa Vilela Dias

Monografia de trabalho de conclusão de curso  
apresentada ao Departamento de Artes  
Cênicas/Ida/UnB como requisito parcial para a  
obtenção do título de Bacharelado em Artes  
Cênicas.

Orientadora: Dra. Roberta Kumasaka  
Matsumoto

**Brasília,  
Novembro, 2018**

Monografia apresentada aos professores:

Professora Dra. Roberta Kumasaka Matsumoto (UnB)

Orientadora

Professora Dra. Sulian Vieira Pacheco (UnB)

Membro da banca

Professora Dra. Felícia Johansson (UnB)

Membro da banca

## **Agradecimentos**

A Paulo Felício, que foi meu primeiro professor de teatro e que de uma certa maneira, ajudou a construir o que eu sou hoje na minha profissão.

A Fernando Villar, que me orientou na minha pesquisa de iniciação científica ocasionando o desdobramento dessa monografia.

Aos meus amigos Alexandre El Afiouni, Rodolpho Monteiro, Fábio Ribeiro e à amiga Maria Eduarda Lins, que ajudaram no desenvolvimento do exercício cênico da peça *Hamlet-máquina* contribuindo imensamente para essa pesquisa.

Por fim e não menos importante, à minha orientadora Roberta Kumasaka Matsumoto, que por meio das discussões e apontamentos me levou a desdobramentos e reflexões na presente monografia.

## **Resumo**

A presente monografia tem como objetivo o estudo da dramaturgia fragmentada. Num primeiro momento são analisadas obras dramáticas que tem como base a fábula clássica pautada na poética aristotélica. Desse modo, são expostas e discutidas as características do cânone trágico, que se torna o paradigma da dramaturgia ocidental, o surgimento do drama burguês e sua crise com a perda da função comunicativa do diálogo na modernidade e a emergência das vanguardas históricas que problematizam o papel hierárquico que a palavra até então ocupava no teatro. As propostas de Peter Handke, Antonin Artaud e sobretudo Heiner Müller são apresentadas como exemplo de uma outra dramaturgia, uma dramaturgia que faz uso da poética da fragmentação e que rompe com a tradição literária dramática que segue a filosofia logocêntrica. Por fim, uma análise da peça *Hamlet-máquina* é feita a partir de duas perspectivas: a recepção do público de uma obra que não possui uma narrativa linear e a relação dos atores e atrizes com um texto fragmentado.

## **Palavras-chave:**

Fábula clássica, logocentrismo, poética da fragmentação, Heiner Müller.

## Sumário

<b>Introdução</b> .....	7
<b>Capítulo I</b> – A Erosão da Fábula Clássica e a Poética da Fragmentação.....	10
<b>Capítulo II</b> – <i>HAMLET</i> - <i>máquina</i> e um Diálogo com os mortos.....	30
<b>Conclusão</b> .....	38

## Introdução

Por meio de um exercício cênico realizado em 2011, alguns alunos da Escola Técnica de Artes maestro Fêgo Camargo em Taubaté (SP) se depararam com uma das questões mais discutidas no teatro relacionada a estrutura e sentido do texto dramático. A turma, com aproximadamente vinte pessoas, da qual fiz parte, experimentava a primeira leitura de *Mauser* (1970), uma das peças de aprendizagem de Heiner Müller (1929-1995). O que se viu após esse primeiro movimento foi que os estudantes, entre seus dezessete e trinta anos de idade, nada entenderam. Uma atmosfera de dúvida se instalou, até que o professor e diretor Paulo Felício propôs a próxima ação.

Todos se posicionaram no fundo do palco e a partir daí, caminharam lentamente sobre escombros imaginários até a boca de cena, dando a fala inicial do coro. Foi necessário apenas alguns passos sobre esses destroços hipotéticos para assim, esclarecer o entendimento do texto que até então era turvo diante desses alunos. Nesse sentido, a compreensão dentro desse contexto, se fez a partir da ação e não da racionalização por meio de uma leitura. A mediação do professor em relação ao texto e à ação evidenciou que o entendimento das palavras proferidas se fez e se faz mediante a prática e a experiência corporal.

Logo, a presente monografia surge dessa minha prática realizada ainda quando cursava a escola técnica de artes e da angústia, enquanto ator, em compreender porque o entendimento de determinados textos dramáticos se faz mediante a experimentação da representação em cena. Ela é um aprofundamento de minha pesquisa de iniciação científica (PIBIC 2016-2017), orientada pelo professor Fernando Villar, intitulada *Teatro versus literatura: Heiner Müller e uma dramaturgia teatral desvinculada da tradição literária* que tinha como objetivo mapear as especificidades das poéticas de Müller na criação de uma dramaturgia desvinculada e antagonista da tradição literária que por séculos permeou o teatro ocidental. Assim, proponho abrir uma reflexão sobre a obra do escritor e diretor alemão com um recorte específico em seu texto *Hamlet-máquina* (1979) e sobre como sua estrutura fragmentada se desvincula do teatro com raízes fincadas em formas tradicionais da escrita dramática literária, que faz uso de uma narrativa marcada pelo logocentrismo como uma das suas principais particularidades.

Desta forma, para entender o surgimento dessa dramaturgia, marcada pela poética da fragmentação, busquei abordar no primeiro capítulo a origem da fábula clássica e como o seu cânone, baseado na poética de Aristóteles, se tornou o paradigma da dramaturgia ocidental influenciando grande parte dos movimentos artísticos subsequentes até o instante de sua erosão no século XX. Entre outros autores, Peter Szondi embasa esse primeiro momento permitindo

mostrar a evolução da dramaturgia com o surgimento do drama burguês, ainda pautada na poética aristotélica, e a crise do drama moderno. Autores como Anton Tchekhov, Samuel Beckett e Gerhart Hauptmann ilustram essa possível crise que eventualmente se solucionaria com Bertold Brecht e seu teatro épico. Hans-Theis-Lehmann, ao cunhar sua teoria do Teatro pós-dramático, afirma que Peter Szondi, em *A Teoria do Drama Moderno*, teria se precipitado ao anunciar tal solução uma vez que ele parte da análise de texto, ao contrário do próprio Lehmann que se baseia na análise de espetáculos. Para Lehmann o teatro pós-dramático seria um teatro pós-brechtiniano já que Brecht não conseguiria mais dar as repostas as reivindicações das possíveis poéticas contemporâneas (2007, p. 34).

Seria então as vanguardas históricas que abririam uma nova ruptura com os autores textocentrista. Antonin Artaud seria o principal nome dessa bandeira com seu livro *O Teatro e seu Duplo*. Um projeto anti-mimético de dramaturgia é estabelecido e, por conseguinte, a ideia de um texto que não é marcado por uma filosofia logocêntrica, que coloca abaixo o conceito de beleza postulada por Aristóteles desconstruindo o sistema ordenado de fábula clássica.

Para auxiliar o entendimento das estruturas fragmentadas, utilizo como ferramenta analítica Jacques Derrida e sua linha de pensamento sobre a desconstrução, para entender como as estruturas de textos pautados nessa estética se fazem, contrariando o projeto racionalista de teatro ocidental. Um exemplo dessa dramaturgia é o texto *Kaspar* de Peter Handke pela maneira como o autor austríaco brinca com a questão da linguagem e ao mesmo tempo tece uma crítica sobre a racionalidade e a forma como ela aprisiona o pensamento dentro de uma lógica logocêntrica a partir do momento em que o verbo se torna a única maneira de expressão a ser considerada para uma comunicação.

Por fim, seguindo esse mesmo viés de Handke, Müller é analisado pelo ponto de vista contrário de Brecht, principalmente no trato em relação as peças de aprendizagem. Uma análise de *Mauser* em contraponto *A Medida* é feita, já que a primeira é a reescrita da segunda. Também, é lançado um olhar crítico sobre as parábolas de Brecht, com o auxílio de Luciano Gatti e Ruth Röhl (1997), de forma a apontar que os textos de Müller se configurariam como uma união entre Brecht e Artaud. Röhl aponta que a junção entre a valorização do elemento racional-cognitivo do primeiro e a valorização do corpo e dos sentidos do segundo, configurariam o paradoxo germinal do teatro contemporâneo.

O segundo e último capítulo dessa monografia surge da necessidade de montar uma das peças de Müller que segue o viés de uma estrutura fragmentada. Assim, *Hamlet-máquina* foi uma escolha acertada por mim, em parceria com Alexandre El Afioni e Maria Eduarda Lins,

para dar vazão as angústias que me acompanharam desde o meu ensino na escola técnica. As descobertas do sentido do texto feitas por meio da prática da atuação deram outros contornos na montagem do exercício evidenciando a ideia que Müller faz sobre o texto ser mais interessante para o teatro quando não mostra possibilidades, no ato da leitura, de ser representado em cima dos palcos. Em paralelo com a prática, foi realizado um estudo da peça, pensando na receptividade do público, usando como ferramenta analítica *A Obra Aberta* de Umberto Eco. Buscou-se, assim, compreender as potencialidades textuais de uma dramaturgia fragmentada a partir da hipótese de que esse tipo de texto acentuaria a necessidade de co-produção do público, uma vez que a inexistência de uma narrativa linear exigiria dele um maior comprometimento para que a experiência estética conseguisse se efetivar. Novamente Ruth Röhl me auxilia, na aproximação com os vinte cinco intertextos utilizados por Müller ao escrever a peça, juntamente com Jean Pierre Ryngaert que dá a base para a leitura de textos contemporâneos.

## Capítulo 1

### A Erosão da Fábula Clássica e a Poética da Fragmentação

Se analisarmos as leis da física, percebemos que é imprescindível o atrito na vida cotidiana do ser humano. Pois é esse conceito que nos ajuda a entender que para qualquer movimentação de um objeto no espaço é necessário que haja essa fricção entre dois corpos. Um caminhar na rua ou um simples passeio de bicicleta não aconteceria sem a resistência ao movimento entre os pés e o chão, o pneu da bicicleta e o asfalto. E como arte e ciência muitas vezes andam juntas, tal conceito físico se aplicaria ao teatro quando tentamos entender esse atrito como fonte motriz para o surgimento de novas poéticas do fazer teatral.

Um exemplo dessa fricção artística seria o movimento Realista, pautado na estética formal do drama burguês, que colide com as Vanguardas Históricas no começo do século XX. A intenção dos vanguardistas era a busca de um teatro mais autônomo da literatura dramática que até então seguia um viés textocentrista, o autor do texto mantinha as rédeas da criação cênica. Com o lema “reteatralizar o teatro” (FUCHS *apud* SANCHES, 1999, p. 211), George Fuchs levantava essa bandeira em defesa de uma arte mais independente da literatura dramática. O desdobramento desse atrito entre esses dois movimentos artísticos gerou muitos frutos, como o teatro performativo, que tem como uma de suas características “a transformação do ator em performer, descrição dos acontecimentos ou de um jogo de ilusão, espetáculo centrado na imagem e na ação e não mais sobre o texto” (FERÁL, 2008, p. 198). A abordagem que Josette Ferál faz na definição desta poética, mostra que o texto não ocupa mais um lugar hierárquico sobre a cena teatral. O diretor Robert Wilson seria um exemplo bem claro dessa estética, quando observamos que a maior parte de seus espetáculos, o predomínio das imagens se mostra muito mais presente do que o da palavra. E no tocante à dramaturgia, observamos o surgimento de novas poéticas que viriam a influenciar as formas de estrutura dramática que ressignificariam o papel do texto dentro de uma montagem cênica. Autores como Samuel Beckett, Peter Handke e o principal recorte dessa pesquisa, Heiner Müller<sup>1</sup>, faz uso da palavra não mais como norteadora de sentido dentro de uma história, mas sim como um elemento de igual importância com os outros que ajudam a incorporar uma linguagem mais híbrida de teatro com a junção de

---

<sup>1</sup> Cito esses três autores em específico porque foram interpretados por mim quando cursei a escola técnica de teatro Maestro Fêgo Camargo em Taubaté-SP entre 2010 e 2012. Os textos em questão foram, *Come and Go* de Samuel Beckett, *Kaspar* de Peter Handke e *Mauser* de Heiner Müller. Todos eles aguçaram meu interesse por esse tipo de dramaturgia e de uma certa maneira geraram a presente pesquisa.

outras artes, como dança, música e principalmente as novas tecnologias que contribuem para o aperfeiçoamento da cena no que se refere a iluminação e os elementos audiovisuais.

Desta maneira, abre-se um espaço para a concepção de uma estrutura dramática que foge da tradição logocêntrica, comum ao teatro de fábula clássica, criando um novo arranjo textual, a dramaturgia fragmentada, que rompe com os moldes da poesia dramática aristotélica.

Posto isso, para entender um pouco mais essa ruptura com uma narrativa linear é preciso retomar a ideia do mito na tragédia grega e seu elemento fabular que organizaram as estruturas dos textos dramáticos por séculos e ainda se fazem presentes em grande parte da dramaturgia teatral se mostrando, até então, muito eficiente nos dias atuais, tanto no que se refere a novelas televisivas como em roteiros de cinema.

Aristóteles, quando escreveu a *Arte Poética*, descreve a tragédia como gênero superior aos demais, como a comédia e a epopeia, por conter um caráter de herói virtuoso e linguagem superior, em relação à comédia e por abarcar uma maior variação de elementos do que a epopeia. Um desses fundamentos seria o mito, transformado em caráter de fábula que seria conduzido por uma única ação. Nesse sentido, a história não deveria passar do período de um ciclo solar para não haver a quebra da unidade de tempo. Como afirma o autor:

Assentamos ser a tragédia a imitação de uma ação completa formando um todo e de certa extensão, pois um todo pode existir sem ser dotado de extensão. Todo é o que tem princípio, meio e fim. O princípio é o que não vem necessariamente depois de alguma coisa; o fim é ao contrário: produz-se depois de outra coisa, quer necessariamente, quer segundo o curso ordinário, mas depois dele nada ocorre. O meio é o que vem depois de uma coisa e é seguido de outra. Portanto, para que as fábulas sejam bem compostas é preciso que nem comecem nem acabem ao acaso, mas que sejam estabelecidas segundo as indicações. (ARISTÓTELES, s/d, p. 250).

Consequentemente o que Aristóteles faz, é criar uma regra para a escrita mais perfeita de uma tragédia. Um elogio desse cânone seria *Édipo-Rei* de Sófocles, onde a sequência dos acontecimentos se dá de maneira linear dentro dessa unidade de uma única ação. A *harmatía*<sup>2</sup> e o desencadeamento até a *peripécia*, o momento que o destino do herói é revertido tornando a felicidade em infelicidade, junto do reconhecimento quando este toma conhecimento de quem é, seguem uma ordem cronológica.

Essa ideia de fábula impetrada pelo autor além de conter uma moral, sugere a organização de uma narrativa linear mediante de uma ação completa unindo o enredo com começo, meio e fim para os acontecimentos se caracterizarem de forma compreensível, para

---

<sup>2</sup> Erro trágico cometido pelo personagem que desencadeia até a *peripécia*. No caso de *Édipo* seria o seu orgulho que o leva para sua desgraça.

uma melhor absorção das tragédias pela memória do espectador. Somente um enredo com essa disposição teria a eficácia de levar o público à catarse. Do contrário a tragédia não causaria o efeito de terror e piedade ocasionando um *status* de imperfeição.

Essa harmonia entre as partes afirmada por Aristóteles é também o referencial de beleza que ele leva para as artes em geral. De acordo com o autor, para que algo seja belo, este deve ser proporcionalmente bem distribuído ao ponto de caber no campo da visão exigindo grandeza e ao mesmo tempo proporção e medida. Um exemplo dado pelo autor, seria que uma mulher bonita bem proporcionada, mas pequena pertenceria ao campo do Gracioso, mas não o do belo. Essa grandeza deve obedecer a certas condições e acrescenta:

Com efeito, o belo tem por condições certa grandeza e a ordem. Pelo qual motivo, um ser vivente não pode ser belo, se for desmedidamente pequeno (pois a visão é confusa, quando dura um momento quase imperceptível), nem se for desmedidamente grande (neste caso o olhar não abrange a totalidade e o conjunto escapa à vista do espectador...). Donde se infere que o corpo humano, como o dos animais, para serem julgados belos, devem apresentar uma certa grandeza que torne possível abraça-los com o olhar; do mesmo modo as fábulas devem apresentar uma extensão tal que a memória possa também retê-las (ARISTÓTELES, s/d, p. 250).

Seria esse conceito de beleza que perpassa toda a construção dos preceitos da tragédia bem escrita, incluindo como deveria ser a construção do caráter do herói, que necessitaria ser digno de louvor e para isso teria que envolver as maiores virtudes no seu caráter. Por essa descrição, “se o belo corresponde a essa definição, a virtude é necessariamente bela” (ARISTÓTELES, s/d, p. 60) enfatizando ele, “que as maiores partes dela são a prudência e sabedoria” (p. 60). Com isso, as encenações trágicas não tinham somente o objetivo de entreter, mas também de servir de exemplo para a sua sociedade, dos costumes e maneiras que o homem deveria seguir.

Portanto, as apresentações das tragédias, para serem belas, careceriam de todos esses elementos organizados de maneira proporcional. O enredo quanto mais amplo fosse mais agradável seria, desde que não perdesse em clareza.

A partir dessas regras do cânone trágico, estruturado por Aristóteles, foi formulado o paradigma de dramaturgia ocidental. É o que vemos com o surgimento da forma do gênero dramático no Renascimento. Para Peter Szondi o drama moderno surgiu nesse momento, com a abolição do prólogo, do coro e do epílogo, e de certa forma concentra-se na “reprodução das relações inter-humanas, ou seja, encontra no diálogo a sua mediação universal” (SZONDI, 2015 p. 11). Diz ainda o autor: “o drama que surge daí é absoluto, no sentido de que só representa a

si mesmo, estando fora dele, enquanto realidade que não conhece nada além de si, tanto o autor quanto o espectador, o passado enquanto tal ou a própria vizinhança dos espaços.” (p. 11)

Essa ideia de uma maior proximidade de um gênero puro se consolida com a ascensão da classe burguesa no século XVIII, que fortaleceria alguns pontos da poética aristotélica e consequentemente excluiria outros em prol de um novo gênero teatral, o Drama Burguês.

A adaptação da teoria da Poética foi acompanhada pelas mudanças de uma sociedade que observa o surgimento da classe burguesa gradativamente em todos os setores e no que se refere ao teatro essa mudança fica evidente a partir do momento que o burguês exige a sua parte de protagonista em cima dos palcos tomando o lugar do herói, que até então era representado por príncipes e reis, colocando uma diferença que caracteriza o estilo desse gênero, “o efeito que está destinado a exercer sobre os espectadores. Mostra-se não a natureza do mundo, mas a conduta de um indivíduo” (SZONDI, 2014 p. 48). O conflito dramático deixa de ser um problema de Estado e é privatizado para o interior da casa aonde se encontra a família e a problemática que move a ação se configura partindo de uma ordem íntima:

Dentro de uma rainha existe uma mãe, é por ela que o novo teatro se interessa, não mais pelo vínculo pessoal com o destino do Estado. Afinado com os preceitos iluministas, o drama aposta na ideologia dos “aspectos humanos universais” a serem representados com finalidade de pedagogia moral. Analogamente, a camponesa rústica das velhas comédias torna-se figura dramática somente quando nela deixamos de ver as determinações da condição social em favor da compreensão da virtude autoconsciente de uma esposa que sofre à procura do marido perdido. (SZONDI, 2014, p.11)

E essa configuração desses novos caracteres de *status* dos personagens se dá pelo abandono total da clausula do Estado<sup>3</sup>, que justificava a condição dos heróis serem sempre reis e príncipes, pois o exemplo de uma boa conduta quando vem de um governante é muito mais intimidador, gerando consequentemente a abertura para protagonização de papéis que até então eram secundários na tragédia ou sequer existiam e agora ocupa um lugar de destaque dentro do texto, trazendo a ação dramática condutora para sua realidade social.

A sucessiva adaptação da Poética para os moldes do Drama Burguês não se encerra somente nas mudanças dos *status* dos personagens, mas a estrutura das peças é também modificada: “As formas teatrais antigas teriam que abandonar pouco a pouco os coros, os

---

<sup>3</sup>Não se encontra na poética de Aristóteles uma prescrição sobre a condição [*Stand*] principesca do herói trágico, a chamada clausula dos estados [*Ständenklause*], de cuja negação determinada se originou o drama burguês. As fontes em que os manuais da Idade Média se basearam para sua adoção, de modo que ela se estendeu através dos séculos seguintes, são obras da Antiguidade tardia, principalmente a *Ars Grammatica* de Diomedes. (SZONDI, 2014, p. 36).

apartes, o verso a descontinuidade das cenas, a relação direta com o público em favor de uma concentração na intersubjetividade e no presente absoluto da ação” (SZONDI, 2014, p. 10), para assim, atender as predileções da nova classe social, a burguesia.

Outro ponto importante de adequação da poética seria a sentimentalidade do drama, uma alteração do que seria a compaixão na tragédia sem o sentimento do terror, emoções essas que preparavam o espectador para a catarse, e no tocante ao novo gênero “seriam transcendentais demais para o mundo dramático” (SZONDI, 2014, p. 12). Assim sendo, diferente de como foi exposto no começo dessa dissertação, o Drama Burguês se afirma não no meio de um atrito de classes entre nobreza e burguesia, mas com argumentos de uma forma mais poética. É o que faz Szondi ao reforçar os argumentos do dramaturgo George Lilo quando afirma que “ não é o burguês que precisa da tragédia, é a tragédia que precisa do burguês” (SZONDI, 2014, p. 34).

Partindo desse conceito de um drama absoluto, que se encerra em si mesmo, esse gênero se cristaliza por uma característica dialética, ele não se desenvolve por meio de um recurso épico, intersubjetivo, isso explicaria o porquê do abandono dos epílogos, prólogos e coros comum à tragédia, o diálogo se firma como traço estilístico por excelência:

Era o diálogo, no entanto, o meio que dava expressão linguística a esse mundo inter-humano. Depois de eliminado prólogo, coro e epílogo, ele se tornou no Renascimento, talvez pela primeira vez na história do teatro, o único componente do tecido dramático (ao lado do monólogo, que permaneceu episódico, e, portanto, não constitutivo dessa forma). Nisso o drama clássico se distingue tanto da tragédia antiga como da representação religiosa medieval, tanto do *Theatrum mundi* barroco como das peças históricas de Shakespeare. A supremacia absoluta do diálogo, ou seja, daquilo que se pronuncia no drama entre homens, espelha o fato de este se constituir exclusivamente com base na reprodução da relação inter-humana e só conhecer o que nessa esfera se reluz. (SZONDI, 2015, p.24)

O diálogo, nesse sentido, vira o principal aspecto da ação dentro do drama, articulando uma série de acontecimentos que faz as cenas se configurarem de um encadeamento casual “cada cena sendo a causa da próxima e está sendo o efeito da anterior: o mecanismo dramático move-se sozinho sem a presença de um mediador que o possa manter funcionando” (ROSENFELD, 1985, p. 30). Isso mostra que apesar de todas as reformulações em cima da teoria da Poética, a ideia de ordem e organização de um enredo linear, deixa o drama mais próximo das regras aristotélicas principalmente no que se refere às estruturas do texto.

No entanto, o gênero dramático muito bem consolidado como foi posto, começaria a se enfraquecer como conceito com o surgimento do movimento naturalista. Essa estrutura entraria em colapso com a volta do gênero épico, que até então teria sido excluído do drama, nos textos dos principais autores no final do século XIX. Szondi analisa de maneira minuciosa cinco

dramaturgos como Ibsen, Tchekhov, Strindberg, Maeterlinck e Hauptman, e através de suas dramaturgias o autor tenta identificar uma possível erosão das três unidades herdadas da tragédia, ação, espaço e tempo.

O tempo, como é entendido no drama absoluto, se coloca sempre no presente atual, no agora e não no passado:

A ação dramática acontece agora e não no passado, mesmo quando se trata de um drama histórico. Lessing na sua dramaturgia de Hamburgo (capítulo 11) diz com acerto que o dramaturgo não é um historiador, ele não relata o que se acreditava ter acontecido, “mas faz com que aconteça perante os nossos olhos”. Mesmo o novamente é de mais. Pois a ação dramática na sua extensão mais pura apresenta sempre pela primeira vez. Não é representação secundária de algo primário. Origina-se cada vez em cada representação, não acontece novamente o que já aconteceu, mas o que acontece, acontece agora, tem sua origem agora (ROSENFELD, 1985, p. 31).

Entretanto, nos dramas de Tchekhov as personagens se colocam sempre em prol do passado ou de um futuro utópico trazendo um sentimento de nostalgia que suspende o presente. De acordo com Szondi, em sua análise sobre os principais aspectos dos textos do autor russo, “os homens vivem sob o signo da renúncia da comunicação e da felicidade no verdadeiro encontro. Essa conformação com a monotonia da vida, na qual ironia e nostalgia se unem, define a forma e assim o lugar do autor na história da dramaturgia moderna” (2015, p. 40). Isso fica evidente em sua peça *As Três Irmãs*, onde os personagens se encontram sempre em função do passado ou de um futuro inalcançável. Na sala de estar da família de Olga, Maria e Irina, o que se vê é uma sucessão de conversas envolvidas e separadas por uma zona de silêncio que se transformam em monólogos, desarticulando uns dos principais elementos que constituem a forma absoluta do drama, o diálogo, que é posto não como forma de conversação, mas como forma de isolamento.

A partir desse ponto é que se evidencia a crise na estrutura dramática, “ao que parece, a dupla renúncia que caracteriza os seres de Tchekhov deve ter como correlato a negação da ação e do diálogo – as duas categorias formais mais importantes do drama -; portanto, a negação da própria forma dramática” (SZONDI, 2015, p. 42). O jogo de tensões que gera o conflito proporcionado pelo diálogo e que leva conseqüentemente à ação a qual concebe o clímax e desfecho da narrativa, é suspenso, dando lugar aos monólogos que se disfarçam em réplicas. Esse artifício do gênero épico é utilizado não no sentido tradicional do termo, a comunicação com o público partindo do distanciamento do objeto, mas sim como autoanálises caracterizando assim um dos elementos mais marcantes na obra do escritor, a estaticidade da ação.

A temática da solidão em *As Três Irmãs* se traduz através dos monólogos feitos pelos personagens que permanecem intrínsecos nos diálogos estabelecidos. A consequência da inserção de um elemento épico, uma vez que a estrutura é dramática por excelência, contradiz a lógica de sua forma, pois ao mesmo tempo em que se faz uso da fala dialógica se utiliza em conjunto desta o conteúdo monológico, caracterizando a crise do drama na dramaturgia tchekhoviana. Esse desequilíbrio não se encerra enquanto texto, devido à tentativa de resolução dada pelo autor quando “finalmente, soluciona o problema de como expor a impossibilidade do diálogo na forma dramática dialógica ao introduzir uma personagem mouca que dá vazão a uma conversa de surdos” (SZONDI, 2015, p. 80). Seria o caso de Andrei, irmão das três irmãs, que expõe suas angustias através de uma conversa com um surdo, que conseqüentemente se transforma em um monólogo.

Desse modo, encontra-se no diálogo um dos pontos principais para uma possível resolução da crise dramática, já que nele está a raiz do problema quando, esvaziado de sentido, perde sua função principal que é a construção da base das relações inter-humanas. Seguindo por esse caminho, Szondi aponta a peça de conversação como uma saída, outra tentativa de salvação, porém com um lado negativo: “o fato de que, sendo separada do sujeito, carece da possibilidade de enunciação subjetiva, e se reverte em positivo na medida em que o espaço dialógico esvaziado é ocupado por temas da ordem do dia” (2015, p. 89). Os empreendimentos de uma resolução épica como a enunciação subjetiva apontada, mostram uma possível solução para a crise, mesmo que temporária, à medida que as conversas são preenchidas por assuntos banais que não definem a personagem. Beckett seria uma amostra dessa categoria de peça. Se analisarmos o texto *Come and Go* (1966) observamos essas características tanto no trato dialógico quanto na questão do tempo. O título da peça define a ação mais que o diálogo, o ir e vir das três personagens Vi, Flo e Ru se condensa em movimentos mínimos e lentos. Apesar da conversa que existe entre as três personagens não há uma efetiva comunicação e como resultado disso surge o esgotamento do diálogo não ocasionando qualquer tipo de ação. O presente é suspenso assim como futuro, o que existe é apenas uma possível memória do passado e mesmo assim estancada. Apesar de Szondi partir da análise de *Esperando Godot* em seu livro, a temática existente em *Come and Go* segue por uma mesma estrutura de negação do diálogo, configurando, assim, uma característica das obras do escritor inglês. Talvez seja esse niilismo exposto pelos silêncios em Beckett que o aproxima das pausas de Tchekhov, mesmo o autor russo sendo de uma época anterior e pertencente ao movimento naturalista, que tinha como

marca literária a personagem psicologizada, e já dava traços da implosão do drama e os rumos que a dramaturgia seguiria posteriormente.

Assim, o que se observa principalmente no movimento naturalista, e grande parte dos autores que abarcam seu conjunto, era a tentativa de sustentar a salvação do drama. Essas tentativas de resolução do colapso dramático ocasionou um desgaste desse gênero e com isso abriu um espaço para o surgimento das raízes do teatro político, ainda dentro do naturalismo, marcando não só a estrutura da forma dramática, mas também a temática do teatro. Das salas privadas e das relações individuais do homem a cena passa a retratar as questões sociais e relações entre o coletivo representando as categorias das grandes massas e principalmente as indagações da classe operária. Hauptmann quando escreve *Os Tecelões* (1892) enfatiza essas questões sociais quando coloca um olhar sobre a revolução industrial pela perspectiva da classe proletária de sua época, as personagens passam de um caráter psicológico inter-humano para um caráter que abrange um coletivo dentro de um contexto social:

*As dramatis personae* representam milhares de pessoas que vivem sob as mesmas condições, sua situação representa uma uniformidade de situações assim condicionadas por fatores econômicos. Seu destino é exemplo, meio de demonstração e testemunha desse modo, não só a objetividade que transcende a obra, mas também o sujeito que, acima dela, preside a demonstração: o eu épico (SZONDI, 2015, p. 67).

O eu épico entra como um novo elemento formal dentro da estrutura do drama demonstrando uma contradição entre temáticas. Assim como Tchekhov, em Hauptmann existe uma tentativa de se manter a forma dramática mesmo com recursos épicos sendo encobertos pelo autor.

Mas é principalmente com Brecht que a forma épica vem a se cristalizar como gênero no teatro. Com ele, a renúncia do drama absoluto é exposta quando assume o narrador como um personagem, “a ação é o objeto que o palco narra, e este com ela se relaciona com o narrador épico com seu objeto [...]. O espectador, igualmente não é deixado fora do jogo cênico, nem arrastado para dentro dele [...] ele é posto, com tal, diante dessa ação que lhe é oferecida” (SZONDI, 2002, p. 117). Logo, Brecht não só assume o narrador como personagem, mas também insere o público na obra por meio de uma situação ativa. No drama a identificação com a personagem era algo inerente a ele, no teatro épico através do distanciamento, proporcionado pelo ator narrador, o espectador agora reflete sobre a ação apresentada fazendo dele mais um observador. Essa ideia vai na contramão de uma identificação catártica que leve o público a se purificar e expurgar suas emoções após uma apresentação e assim, sair satisfeito, “convenientemente conformado, passivo, encampado no sentido da ideologia burguesa”

(ROSENFELD, 1985, p. 148). O teatro brechtiniano se mostra extremamente racional quando observamos que esse distanciamento aplicado em suas peças tem um viés reflexivo e conseqüentemente didático exigindo, por um lado, a eliminação da ilusão e consigo o impacto da magia que teria o teatro burguês, visto que, “quando se vê que nosso mundo atual já não se ajusta ao drama, então o drama já não se ajusta ao mundo.” (ROSENFELD, 1985, p. 147).

No entanto, há de se considerar que Szondi quando estabelece a superação da crise do drama burguês pelas intervenções vinculadas a epicização na dramaturgia moderna, passa de forma muito sucinta sobre o autor que cunhou o termo de teatro épico na história. Brecht além de revolucionar em termos de estrutura formal a dramaturgia de sua época, também reformulou as técnicas de atuação sob esse mesmo prisma épico que constitui seus textos, assim seguindo contrário ao método constituído por Aristóteles em sua poética.

É perante esse ponto que Hans-Thies Lehmann contradiz o *livro Teoria do Drama Moderno*. O seu embate com Szondi parte da premissa que Brecht em vez de superar a crise existente reforçaria o modelo dramático:

O texto por sua vez, permanecia centrado em sua função como texto para a interpretação de papeis. Coro, narrador, intermédio, teatro no teatro, prólogo e epílogo, apartes e milhares de fendas sutis no cosmos dramático, o repertório brechtiniano da representação épica enfim, podiam ser acrescentados e integrados “ao” drama sem perturbar a vivência específica do teatro dramático. Não é decisivo saber se e em que medida as dramaturgias épicas eram utilizadas: “o” drama era capaz de incorporar tudo isso sem perder seu caráter dramático (LEHMANN, 2007, p. 26 – aspas do autor).

Entende-se que para Lehmann, teatro dramático seria toda forma de teatro pautada na questão fabula clássica aristotélica. Sendo assim, toda uma narrativa constituída do projeto modernista marcado pela razão, que era parte essencial da estética brechtiniana. Desta maneira o autor afirma, ao criar o conceito de teatro pós-dramático, que este seria um teatro pós-brechtiniano já que Brecht não conseguiria mais dar as repostas as reivindicações das possíveis poéticas contemporâneas (LEHMAN, 2007, p. 34).

Diferente de Szondi, que parte de uma perspectiva da análise das semânticas das formas com o estudo em cima do texto, Lehmann faz sua pesquisa partindo de encenações no começo da década de setenta em diante com uma retrospectiva no surgimento das Vanguardas no começo do século XX. Estabelece-se aqui outro panorama na tentativa de explicar esse “novo teatro” com o atrito entre diretores e autores. A questão agora recai sobre o papel hierárquico que a palavra vinha ocupando no teatro e não mais sobre a estrutura formal do texto baseado na teoria dos gêneros.

A concepção histórica no teatro mostra que os dramaturgos, representados pelo texto, tem ocupado um lugar crucial nas discussões que atravessam essa arte no decorrer dos séculos XIX e XX. George Fuchs em 1909 empunhava a bandeira da “*reteatralização do teatro*” contra os *literatas*, no movimento pelo empoderamento deste como arte pura, sem a sua submissão no que se refere à literatura dramática:

Quero demonstrar que agora finalmente nossa demonstração cultural geral tem que impulsionar-se até uma revolução da arte cênica, até aquela grande revolução pela qual as outras artes já vêm lutando com êxito, libertando-se do jugo da literatura e de todas as obrigações exteriores que não se fundamentam na sua específica e pura norma artística. Com o lema “reteatralizar o teatro” submeto à discussão as minhas anotações (FUCHS *apud* SANCHES, 1999, p. 211).

Essa discussão entre *literatas*, a favor da escrita em prol da sacralização do texto, contra diretores que por sua vez defendiam uma maior liberdade nos palcos sem a condução férrea dos dramaturgos, fazia com que ambos disputassem a primazia autoral do espetáculo. O diretor francês Gaston Baty proclamava no começo do século XX, que chegou a hora de “destronar o verbo rei” (BATY *apud* ROUBINE, 1980, p. 46). Já Louis Jouvet, seu colega e contemporâneo, colocava-se totalmente a serviço do texto.

Mas é com Antonin Artaud que um projeto anti-mimético de dramaturgia é estabelecido e, por conseguinte a ideia de um texto que não é marcado por uma filosofia logocêntrica. Para tanto, é preciso dizer que o autor estabelece uma relação de atrito muito forte com os autores de textos dramáticos. Para ele o teatro deveria acender como uma arte onde “a palavra surja como uma necessidade” (ARTAUD, 1985, p. 142), e para isso acontecer somente era possível com a cisão da linguagem articulada enraizada nos diálogos de um texto. Dessa forma, o deslocamento da discussão acontece agora, não mais sobre as teorias do gênero lírico, épico e dramático, mas sim sobre uma linguagem que surja em cena, fora dos gabinetes e papéis. Em suas correspondências com Jean Paulhan em 1932, a respeito de como seria a linguagem em sua proposta do Teatro da Crueldade, Artaud afirma:

Acrescento à Linguagem falada uma outra linguagem e tento tornar mágica sua velha eficácia, sua eficácia encantadora, integrante da linguagem da palavra cujas misteriosas possibilidades esquecemos. Quando digo que não encenarei peças escritas, quero dizer que não encenarei peças baseadas na coisa escrita e na palavra, quero dizer que haverá nos espetáculos que montarei uma parte física preponderante, que não pode ser fixada e escrita na linguagem habitual das palavras; e quero dizer ainda que mesmo a parte falada e escrita terá um novo sentido. O teatro, ao contrário do que se pratica aqui, aqui quer dizer Europa, ou melhor no ocidente, não se baseará mais no diálogo, e o próprio diálogo, ou o que sobrar dele, não será redigido, fixado a priori, mas apenas determinado em cena. (ARTAUD, 1985, p. 142).

A correlação entre os elementos cênicos era o ponto principal do autor e a base dessa criação seria a cena. Assim, a palavra surgiria na necessidade de um resultado estabelecido pelo conjunto de signos através da compreensão de choques e tensões que partiriam da fisicalidade, principalmente do ator, dando uma total autonomia para a cena, que responderia ao diretor enquanto criador e não mais à dramaturgia da palavra.

Essa ideia de um teatro que parta da montagem, da encenação e não da peça escrita e falada vem a partir do momento que Artaud entra em contato com teatro de Bali e se fortaleceria com sua viagem ao México. Essa revelação, de um teatro que não se sujeitasse a escrita instiga e ao mesmo tempo inspira o autor. Fora dos parâmetros do texto escrito, os espetáculos de Bali misturavam ao mesmo tempo dança música e pantomima. Essa seria a saída que Artaud encontraria para contradizer o projeto de um teatro psicológico na sua época e que predominava no ocidente: “Bali foi fornecer-nos uma ideia física e não verbal, na qual o teatro está contido nos limites de tudo aquilo que pode acontecer numa cena, enquanto o teatro tal como concebemos no ocidente está ligado a palavra e por ela limitada” (ARTAUD, 1985, p. 90). Dessa maneira, o autor parte pela busca de um teatro que seja independente da tradição literária no qual se vincula essa arte. Um teatro que não fosse pautado no diálogo por excelência, mas sim pela expressão do espaço como um todo.

A sua definição por uma poesia do espaço vai além de uma boa cenografia construída. Nesse sentido, essa poesia se revestiria de “múltiplos aspectos que utilizariam de todos os meios de expressão em cena, como a música, dança, artes plásticas pantomima, mímica, gesticulação, entonações, arquitetura do espaço, iluminação e cenário” (ARTAUD, 1985, p. 52). Assim Artaud abre outras possibilidades que se distancia do texto, colocando em perspectiva todos os elementos que constituem a cena de uma maneira independente e ao mesmo tempo interrelacionadas. A expressão da linguagem articulada, como define o autor os diálogos de um texto, é substituída pela expressão do espaço:

O diálogo — coisa escrita e falada — não pertence especificamente à cena, pertence ao livro; prova disso é que nos manuais de história literária reserva-se um lugar para o teatro considerado como ramo acessória da história da linguagem articulada. Digo que a cena é um lugar físico concreto que pede para ser preenchido e que lhe façam falar a linguagem concreta. Digo que essa linguagem concreta, destinada aos sentidos e independente da palavra, deve primeiro satisfazer os sentidos, assim como há uma poesia para a linguagem e que esta linguagem física e concreta à qual me refiro só é verdadeiramente teatral na medida em que os pensamentos que expressa escapam à linguagem articulada. (ARTAUD, 1985, p. 31)

Assim como Fuchs, que em 1909 já se colocava contrário aos literatas clamando por uma arte independente, Artaud vai além quando propõe o teatro da crueldade e esquematiza como de fato deviria ser o teatro moderno da sua época.

Pretendo pela ideia de que a massa pensa primeiro com os sentidos, e que é absurdo, como no teatro psicológico comum, dirigir-se primeiro ao entendimento das pessoas, o Teatro da Crueldade propõe-se recorrer ao espetáculo de massa; propõe-se procurar na agitação de massas importantes, mas lançadas umas contra as outras e convulsionadas, um pouco desta poesia que se encontra nas festas e nas multidões naqueles dias, hoje bem raros, em que o povo sai às ruas (ARTAUD, 1985, p. 109).

E ao lado dessa cultura das palavras no qual Artaud faz uma cisão em prol de outro teatro, ele discursa a favor de uma nova linguagem seguida dos gestos. Linguagem essa que foi inspirada no teatro de Bali, e que como consequência dessa fusão entre oriente e ocidente o Teatro da Crueldade se tornaria uma transformação experimental entre o concreto e abstrato.

É aparente o modo com que Artaud lida com a palavra relativizando sua importância em relação aos outros elementos que compõem a cena, mas não ao ponto de suprimi-la. O pensamento do autor nesse sentido, seria mudar a sua destinação saindo do papel logocêntrico que ela exerce no teatro ocidental apontado por ele, e assim ressignificar a sua função em cena:

Não se trata de suprimir a palavra do teatro, mas de fazer com que mude de destinação, e sobretudo de reduzir o lugar que ocupa, considera-la como mais do que um meio de conduzir caracteres humanos a seus fins exteriores, uma vez que o está em jogo no teatro é sempre o modo pelo qual os acontecimentos e as paixões se opõem uns aos outros e de homem para homem, na vida. Ora, mudar a destinação da palavra no teatro é servir-se dela num sentido concreto e espacial, na medida em que ela se combina com tudo que o teatro contém de espacial e de significação no domínio concreto; é manipulá-la como um objeto sólido e que abala as coisas, primeiro no ar e depois num domínio infinitamente misterioso (ARTAUD, 1985, p. 95).

A definição desse lugar em que Artaud coloca a palavra se aproxima de algo enigmático e codificado. No *Primeiro Manifesto Teatro da Crueldade* (1932) ele firma:

É aqui que intervém, fora da linguagem auditiva dos sons, a linguagem visual dos objetos, movimentos, atitudes, gestos, mas com a condição de que se prolonguem seu sentido, sua fisionomia, a mistura de tudo isso até a formação de signos, fazendo desses signos uma espécie de alfabeto. Tendo tomado consciência dessa linguagem no espaço, linguagem de sons, gritos de luzes onomatopeias, o teatro deve organiza-la constituindo com as personagens e os objetos verdadeiros hieróglifos, servindo-se do simbolismo deles e de suas correspondências com relação a todos os órgãos e em todos os planos (ARTAUD, 1985, p. 120).

Ao se debruçar sobre essa mesma citação, Jacques Derrida estipula uma linha com os escritos de Sigmund Freud a respeito da análise dos sonhos e como os elementos que o constituem são transformados em imagens: “Presente no sonho, a palavra só intervém nele

como um elemento entre outros, por vezes à maneira de uma ‘coisa’ que o processo primário manipula segundo a sua própria economia” (DERRIDA, 2016, p. 351). O que prevalece são mais as imagens criadas em pensamento, principalmente visuais, do que “as palavras que são reconduzidas a representação de coisas correspondentes, exatamente como se o processo fosse dirigido por uma única preocupação: a aptidão para encenação” (FREUD *apud* DERRIDA, 2014, p. 351).

Seguindo por esse caminho, de um teatro mais imagético, Artaud, através dos seus urros e gritos contra essa organização linear de história coloca abaixo a ideia de beleza que constituía o sistema ordenado de fábula clássica postulada por Aristóteles. A sua influência gera uma nova perspectiva de teatro que posteriormente induziria o que hoje seria o teatro performativo inspirando uma nova ordem de textos que não se embasariam mais no cânone trágico e principalmente na filosofia logocêntrica do fazer teatral como um todo.

Logo, a dramaturgia no decorrer do século XX seguiria um outro caminho se afastando da tradição literária dramática clássica, e se aproximando mais de uma estrutura de dramaturgia fragmentada, que se tornou característica do teatro no final desse mesmo século. Desse modo, Derrida ao elaborar sua linha de pensamento a respeito da desconstrução auxilia o entendimento analítico das disposições que compõe essa escrita quando desmantela as ordens de entendimento de um texto e joga luz sobre uma nova maneira de se pensar os sentidos que não seja de uma forma progressiva. A desconstrução seria o deslocamento das unidades de sentido de um texto e os princípios que as formam. Assim, quando pensamos que uma das configurações de sentido de um texto é dado pela sua ordenação da narrativa construída sobre uma condição linear com começo meio e fim, que caracterizam uma escrita logocêntrica, a linha de pensamento da desconstrução age diretamente na quebra desses blocos e sua linearidade, que organizam uma história progressiva. Ocasionalmente, assim, uma desmontagem que permite consequentemente uma remontagem desses mesmos blocos fora de uma ordem linear, ou seja, a possibilidade de produzir outras maneiras de se fazer sentido em um texto.

E quando olhamos especificamente para o teatro, talvez nesse ponto, Artaud se aproxime de outros autores ao tentar deslocar o papel da palavra abrindo espaço para outras formas expressivas, como as onomatopeias e a glossopoiese, possibilitando outras maneiras de interpretações de uma dramaturgia.

Quando pensamos nessas unidades, especificamente na narratividade de um texto, conseguimos entender melhor os rumos que a dramaturgia contemporânea tomou no decorrer das décadas do século XX até o momento atual. Tomando como exemplo Peter Handke e seu

texto Kaspar (1967), observamos a maneira como o autor austríaco brinca com a questão da linguagem e sua desconstrução e ao mesmo tempo tece uma crítica sobre a racionalidade e a forma como ela aprisiona o pensamento dentro de uma lógica logocêntrica a partir do momento em que o verbo se torna a única maneira de expressão a ser considerada para uma comunicação. A construção social do herói é feita por uma série de frases que vão sendo embutidas nele pelos interlocutores ao ponto deste “diluir-se num processo mortificante, cujo objetivo é destruir a natureza da sua subjetividade para torná-lo manipulável” (DANTAS, 2010, p. 67). Assim a linguagem como é exposta, se tornar mais um meio de construção e conseqüentemente anulação do sujeito.

Na tese de Cristiane Leite Dantas, *Outro Kaspar: A Língua Como Recurso Ao Ator Para a elaboração De Um Ser Ficcional a Partir Das Peças Faladas (Sprechstücke) De Peter Handke*, a autora aborda a questão da linguagem pelo prisma de Roland Barthes e como as relações de poder se estabelecem através de seu código principal, a comunicação por meio da língua:

Roland Barthes pronunciou em uma aula inaugural no Colégio de França, que “a língua, como desempenho de toda linguagem, não é nem reacionária, nem progressista; ela é simplesmente: fascista; pois o fascismo não é impedir de dizer, é obrigar a dizer.” Ao discorrer sobre as diversas instâncias do poder, Barthes o localiza “nos mais finos mecanismos do intercâmbio social” e a linguagem é o objeto na qual o poder se inscreve, através do seu mais precioso código, a língua (DANTAS, 2010, p. 66)

Desse modo, se analisarmos a peça *Kaspar* partindo de uma crítica contra a linguagem logocêntrica, vemos que Handke eleva a discussão sobre um modelo de dramaturgia clássica ao caracterizá-la, por um meio poético, como uma linguagem aprisionadora e de certa forma totalitária.

Seguindo também por esse caminho, de uma posição contrária ao movimento totalizador do *logos* e através da afirmação de uma arte mais democrática por meio da poética do fragmento, é que Heiner Müller inscreve seus textos na história do teatro, sendo uma das principais referências da cena contemporânea. Ele retrata, através da sua dramaturgia, a crise do seu tempo para além de uma mudança estética da literatura dramática em um país dividido e polarizado por duas ideologias política.

E para entender esse contexto é necessário observar a transformação do mundo, depois do advento da segunda guerra mundial, que foi rápida e ao mesmo tempo violenta. Vimos a emergência de duas grandes potências nucleares, *Estados Unidos e União Soviética*, que protagonizariam o surgimento da então guerra fria dividindo o mundo em dois. Capitalistas e

socialistas induziriam as artes a tomarem caminhos diversos refletindo no que seria hoje a nossa contemporaneidade.

Logo, dentro de uma Alemanha dividida territorialmente entre República Federal da Alemanha, a parte ocidental, e República Democrática Alemã, a parte oriental, é que Müller se torna um dos expoentes do teatro moderno. A experiência de ver a queda de três estados (a República de Weimar, a Alemanha Nazista e a República Democrática Alemã) e ter vivenciando duas ditaduras, facista e socialista, fizeram com que seus textos e encenações tomassem um contorno diferente das concepções brechtinianas, abrindo espaços para contradição através da dialética ao questionar tanto às estruturas capitalistas de arte quanto às socialistas indo numa direção oposta principalmente à escritura realista.

Desta maneira, o modelo dramático aristotélico não correspondia às expectativas do dramaturgo, forçando-o a procurar novas formas de fazeres teatrais, ocasionando uma desconstrução do modelo de fábula clássica, já que “depois de Beckett (e de Auschwitz) só resta para o drama uma autópsia de si mesmo fadado a não ter nenhuma repercussão criativa (e crítica) no mundo contemporâneo” (SARRAZAC, 2012, p. 14).

E mesmo Sarrazac colocando essa citação por um viés crítico em relação às teorias de Adorno referente ao drama como gênero, enfatizando uma “constatação duvidosa” (2012, p. 14) do filósofo alemão ao decretar a morte, por assim dizer, do modelo dramático, é notório que essa categoria já não ocupa mais um lugar de destaque nas dramaturgias contemporâneas.

Diante desse panorama histórico, Müller, ao lado de grandes nomes como Samuel Beckett e Artaud, entre outros, ajudou a escrever uma nova página na história do teatro. Sua obra se torna imprescindível pela sua riqueza histórica e artística, pois de certa maneira, ler e montar seus textos é também ler e montar Sófocles, Ésquilo, Shakespeare, sob uma perspectiva crítica principalmente no que se refere a Brecht. Como Müller mesmo afirma “fazer Brecht sem criticá-lo é traição” (KOUDELA, 2002, p. 22).

Ruth Röhl, ao escrever o livro *O Teatro de Heiner Müller* (1997), junto com alguns críticos, coloca a produção teatral do autor como uma união entre Brecht e Artaud, de forma que o “primeiro valoriza o elemento racional-cognitivo enquanto o segundo valoriza o corpo e os sentidos, configurando ambos a junção paradoxal germinadora do teatro contemporâneo” (RÖHL, 1997, p. 14).

Partindo desse pressuposto, a palavra na dramaturgia mülleriana segue por outro caminho, se desvinculando do teatro com raízes fincadas em formas tradicionais da escrita dramática literária, que faz uso de uma narrativa marcada pelo logocentrismo como uma das

suas principais particularidades. É essa cisão entre o autor e a literatura, através da subversão da tradição dramática, que ressignifica o papel da palavra em sua escrita, possibilitando a percepção do texto além do campo da leitura.

Descartando uma narrativa condutora com uma solução para o conflito dramático e fazendo uso da poética da fragmentação, ele também estende essa abstração para o público no que se refere à compreensão do texto e isso se faz por meio de uma vivência sensorial mais do que racional. Vivenciar é mais necessário do que entender: “Não se trata em absoluto de compreender. Trata-se de tomar conhecimento de algo ou de vivenciar algo. E posteriormente talvez se entenda algo.” (MÜLLER *apud* RÖHL, 1997, p. 122). É desse atrito entre o texto de convenções clássicas e o texto fragmentado que surge Müller. E do seu embate com o postulado brechtiniano que se ergue a sua dramaturgia: “Eu comecei ali, onde Brecht parou” (MÜLLER *apud* KOUDELA, 2003, p. 22).

O principal dilema entre os dois autores é a forma como ambos enxergam o texto dramático. Müller acredita que as parábolas de Brecht, por conterem uma moral com começo, meio e fim, fecham um entendimento e a perspectiva do público em relação à compreensão da obra, além de conter um juízo ideológico que dificultaria a práxis, limitando a encenação em cima dos palcos:

As peças-parábola de Brecht [...] são enormemente calculadas, produzidas como formações fechadas. Para mim, ele transformou suas experiências frequentemente e rápido demais em juízos teóricos. Isto encurta o processo de recepção [...]. Um problema das peças tardias de Brecht: deixa-se pouca escolha ao espectador perante a teoria de Brecht. Em muitos aspectos, a teoria é mais avançada que a práxis. E também a concepção do teatro épico parte, na verdade, de dar um espaço de maior liberdade ao espectador perante o que é encenado, de avaliar o desenvolvimento dos personagens de modo distinto daquele com o qual o palco os avalia (MÜLLER *apud* GATTI, 2015, p. 89).

Partindo desse contexto, o dramaturgo resolve rever as peças de aprendizagem brechtinianas e reescreve-las. Diferente de Brecht, que emprega uma formação fechada para suas peças, Müller parte do pressuposto de uma formação aberta, fazendo do público um co-produtor de sentido no espetáculo. Com a reescrita de *A Medida* (1930) ele coloca em prática seu primeiro experimento didático. Nessa peça de Brecht, quatro jovens retornam para Moscou depois da bem-sucedida missão na China, que contribuiu para o processo da revolução, porém com um camarada a menos. Diante do coro de controle, eles narram como eles tiveram que assassinar o jovem camarada por agir de forma impulsiva colocando seus sentimentos frente à razão. As suas atitudes comprometiam a missão dos agitadores, pondo em risco o coletivo. Por isso a medida tomada foi sua sentença de morte.

O que Brecht faz é expor um comportamento incorreto, através das atitudes do jovem camarada que coloca suas necessidades individuais diante da revolução comprometendo o coletivo, e com isso fazer uma reflexão para se chegar ao comportamento correto. Essa seria a função das peças de aprendizagem, uma correção de postura social. A estrutura da peça é acompanhada de uma resolução final quando o coro de controle absolve os agitadores. Partindo desse ponto, Müller formula sua principal crítica em relação ao método das peças de aprendizagem. O fato de apresentarem uma solução para os conflitos limitaria uma maior reflexão crítica do público, restringindo a sua participação dentro da obra. Em *Mauser* (1970), o autor reescreve *A Medida* utilizando-a como pré-texto para formular sua principal crítica em relação às peças de aprendizagem de Brecht: o modelo de fábula clássica, tão utilizado pela literatura dramática tradicional.

Na peça, dois soldados (A e B) são encarregados de ocupar um trabalho que deve ser executado como outro qualquer diante da revolução. Executar os inimigos no paredão de fuzilamento. Porém, o soldado B resolve parar de matar e ao fazer isso ele se torna um inimigo da causa e deve ser executado. O soldado A assume seu posto executando-o. Enquanto o primeiro resolve parar de matar, o segundo vai além se identificando com as mortes ao ponto deste se confundir com sua principal arma de execução, seu revolver. É a partir desse momento que ele se torna também um inimigo da revolução e deve ser executado da mesma maneira que o soldado B.

Pautado na execução do jovem camarada, como principal conflito de *A Medida*, Müller em *Mauser* transfere para o público essa relação didática existente nas peças de aprendizagem de Brecht ao deixar sem uma resolução, sem um final com o juízo sobre o que é certo ou errado diante das atitudes dos personagens A e B:

No que tange às peças de aprendizagem müllerianas- *O Horácio* (1968), *Mauser* (1970) - a diferença básica já está, pois, dada pelo próprio autor: a permanência da dissonância das contradições que instituem o conflito entre palco e plateia (RÖHL, 1997, p. 152).

E essa dissonância é gerada pela dúvida e pela contradição, que são elementos chave para que o estranhamento entre o público e o palco aconteça. Fica a critério do receptor a reflexão sobre os atos desencadeados em cena, abrindo espaço para o debate entre o coletivo e o indivíduo.

No final da década de setenta, Müller resolve romper com o modelo de peças de aprendizagem declarando que não era mais possível esperar nada dessa forma de teatro. Em uma carta enviada a Reiner Steinweg, quando declina o convite para participar de uma coletânea

de trabalhos sobre as peças de aprendizagem, ele explica a suas frustrações em relação a esse modelo:

Caro Steinweg,

Com irritação crescente, tentei extrair do lamaçal das palavras (lamaçal da minha parte) de nossas conversas sobre a peça de aprendizagem algo útil para terceiros. A tentativa fracassou e nada mais me ocorre com relação à peça de aprendizagem [...] uma partidária de Brecht disse em 1957 contra *Correção*: minhas narrativas não se dirigiam a ninguém. O que não tem a quem se dirigir não pode ser encenado [...]. Agora, em 1977, eu conheço meu público menos do que outrora; hoje, mais do que 1957, as peças são escritas para o teatro e não para um público. Não vou ficar fazendo figa para que surja uma situação (Revolucionária). Mas teoria sem base não é meu *métier*; eu não sou do tipo filósofo, que não precisa de fundamento para pensar; também não sou arqueólogo e penso que devemos nos despedir da peça de aprendizagem até o próximo terremoto. O fim dos tempos cristão de A Medida [ de Brecht] já passou, a história adiou seu processo nas ruas, os corais ensaiados também já não cantam mais, o humanismo só aparece ainda como terrorismo, o coquetel Molotov é a última experiência formativa burguesa. O que resta: textos solitários esperando pela história (MÜLLER *apud* GATTI, 2015, p. 90).

Assim, Müller constata uma suspensão histórica nos seus textos e abandona a estética das peças de aprendizagem. No entanto, como coloca Ingrid Koudela ao escrever um ensaio sobre Brecht e Müller:

Não significa, no entanto, a negação de uma arte engajada politicamente. Müller busca uma alternativa produtiva para interferir de forma provocativa na paisagem cultural. O objetivo perene é a transformação da história. Em lugar da peça didática aparece o fragmento sintético. Ele demonstra a falência da esperança de Müller em uma história progressiva. O fragmento sintético teria uma dupla função. Por um lado, auxilia o autor, através de um processo dialético de conhecimento e de visão do mundo e por outro serve como experimentação de um modelo de prática teatral coletiva. Como um grito do autor, o fragmento sintético de Müller é também um diálogo com a sociedade, um diálogo que é preenchido de forma crescente com imagens irritantes e metáforas provocativas. (KOUDELA, 2003, p. 28).

A superação da narrativa linear lança a dramaturgia mülleriana em lugar com uma lógica dos sonhos e principalmente com o trabalho de memórias, “da sensibilidade não-domesticada, ela estabelece, como poucas em nosso tempo, o universo e a pauta de uma luta intransigente pelos direitos da mulher, das minorias, do terceiro mundo e de todas as formas de opressão” (KOUDELA, 2003, p. 10). Seria essa linguagem dos sonhos que se apresentam em forma de fragmento, radicalizando o teatro épico, que aproxima Müller de Artaud não só em relação à visão de teatro que ambos possuem, mas também o “aproveitamento de forças instintivas e de tendência da história que, embora importantes para os movimentos de massa, foram ignorados pelo racionalismo da esquerda” (RÖHL, 1997, p. 93).

Duas observações se fazem, contudo, necessárias no que diz respeito ao “irracionalismo” do teatro de Artaud e sua apropriação por Müller. Em primeiro lugar, Müller faz uso das concepções teatrais de Artaud investido com a bagagem teatral herdada de Brecht. Em segundo, a anarquia e o irracionalismo artaudianos visam a uma organização, a um “equilíbrio supremo” através da destruição. É possível rastrear o interesse crescente de Müller pela linguagem do corpo e da percepção sensorial em suas “resenhas” sobre realizações artísticas que considera válidas. Referida em 1977 como um “instrumento de poder” na prática social (R:163), a linguagem comunicativa vai perdendo em propriedade para a linguagem do corpo que se recusa a prisão do significado para um olhar de esfinge, que para ele equivale ao olhar de liberdade (R:103) (RÖHL, 1997, p. 93 – aspas da autora)

Seguindo por esse caminho, Müller se coloca contrário à encenação que parta do pressuposto de uma narrativa esclarecedora e linear e de um pensamento uniformizador aproximando-o dos hieróglifos teatrais de Artaud. O corpo nesse sentido assumiria um meio de expressão como linguagem que não recairia sobre o julgo da filosofia logocêntrica. Assim, justifica Müller, a importância de um material textual que se torna estranho e que não se deixaria conduzir rapidamente para um conceito: “A sensação mais incômoda ou os protestos gerados por essa forma de teatro são vistos por ele como uma perturbação do curso da história, um efeito da agressão ao conceito de história perpetrada pela rebelião do corpo contra o conceito” (RÖHL, 1997, p. 94). Partindo da afirmação de Ruth Röhl, “essa foi a forma que o dramaturgo achou para ser atuante — não de uma forma autoritária, semelhante à sua vivência no socialismo real —, mas concedendo um espaço maior ao público, através da valorização da diferença (RHÖL, 1997, p. 94). Diz ainda a autora, “ Buscando impedir não só o esclarecimento da instituição ‘teatro’, mas também as soluções dadas no percurso da história (1997, p. 94).

Essa ideia, de uma expressão formulada por meio da diferença, é uma das bases do conceito de desconstrução de Derrida e traz luz sobre a poética teatral de Müller:

“Desconstrução” pode ser vista grosso modo como expressão de uma leitura crítica que solapa as oposições hierárquicas logocêntricas que estão na base do discurso, mostrando que elas se impõem como norma via exclusão ou repressão de diferenças. Trata-se, portanto, de um gesto de oposição à filosofia logocêntrica. A qual privilegia a consciência como lugar de origem do sentido ideal e da verdade (RÖHL, 1997, p. 94).

Isso transforma a poética da fragmentação na dramaturgia de Müller, uma bandeira política que vai além de uma estrutura formal e que se converte num ativismo a favor das diferenças e ao mesmo tempo se coloca contrário ao postulado da tradição literária dramática pautado principalmente no cânone trágico da poética aristotélica. Partindo dessa recusa dos modelos e formas tradicionais e por vezes através de uma análise ácida contra a instituição do teatro tradicional, Müller inscreve sua dramaturgia na história por meio de um teatro que

espanta, provocando uma posição de reflexão produtiva e perturbadora diante do novo e inesperado para sua época.

## Capítulo 2

### *HAMLET-máquina e um Diálogo com os mortos.*

Como já foi exposto anteriormente, a ideia de uma dramaturgia fragmentada busca uma relação direta de co-produção de sentido em conjunto com o público. Umberto Eco ao escrever o livro *Obra Aberta* (1971) reforça esse argumento quando analisa as obras artísticas clássicas e contemporâneas, e partindo disso, constrói uma linha de raciocínio que auxilia no entendimento de como as relações entre autor e receptor se estabelecem. Para ele, “a poética da obra aberta tende a promover no interprete atos de liberdade consciente quando o coloca numa posição central e ativa dentro de uma rede de relações abundantes às quais ele introduz sua própria forma” (ECO, 1971, p. 41) e seguindo por esse mesmo caminho ele afirma que essa forma não é “determina por uma necessidade que lhe ordene os modos definitivos de organização de uma obra fruída” (ECO, 1971, p. 41). Nesse sentido, o conceito de obra em movimento é pertinente já que a forma final é dada com o termino do diálogo entre o receptor e o autor:

O autor oferece, em suma, ao fruidor uma obra a acabar: não sabe exatamente de que maneira a obra poderá ser levada a termo, mas sabe que a obra levada a termo será, sempre e apesar de tudo, a sua obra, não outra, e que ao terminar o diálogo interpretativo ter-se á concretizado uma forma que é a sua forma, ainda que organizado por outra de um modo que não podia prever completamente: pois ele, substancialmente havia proposto algumas possibilidades já racionalmente organizadas, orientadas e dotadas de exigências orgânicas de desenvolvimento (ECO, 1971, p. 62).

Existe uma orientação fundamental no modo como o sentido é produzido que se mostra sempre de maneira colaborativa. Porém nem toda e qualquer interpretação é válida. O receptor é orientado e age nos limites que o autor estabelece. A obra se mantém aberta, o número de interpretações possíveis é indeterminado, mas não é infinito, pois a obra contém uma lógica.

Apesar de Eco partir predominantemente da análise das artes plásticas e literatura, é cabível também quando olhamos o seu conceito de obra aberta pelo prisma do teatro, principalmente no tocante as dramaturgias fragmentadas, onde essa colocação sobre o autor oferecer ao fruidor uma obra a acabar se fortalece ainda mais entre um espaço de fragmento e outro. E talvez seja nesse lugar onde o público encontre uma maior liberdade, para assim, criar em co-autoria com a obra.

No entanto, assim como observa Eco, sobre a obra conter uma estrutura pré-determinada não permitindo interpretações infinitas sobre seu conteúdo, em uma dramaturgia fragmentada

a lógica é a mesma, caso contrário o público se encontraria perdido dentro de uma espécie de labirinto sem saída. Em entrevista dada em 2008 no Teatro Poeira (RJ) e publicada pela revista eletrônica *Questão de Crítica*, José Sinesterra faz essa observação em relação à estética dessa linguagem e como ela pode virar qualquer coisa caso fosse solta sem uma estrutura deliberada. Ao explicar o seu processo de criação, na oficina de dramaturgia ministrada por ele e promovida pelo projeto Puente, Sinesterra afirma que “cada poética reclama sua forma e que no mundo atual em que vivemos a realidade se coloca frequentemente diante de nossos olhos trazendo uma sensação perdida dentro do caos” (SINESTERRA, 2014, p.1 ). Por isso sua predileção para a poética da fragmentação. Porém, para o autor “existe uma problemática muito grande ao reduzir a função narrativa do teatro e sua continuidade a casualidades convencionais e como isso poderia provocar um efeito de qualquer coisismo” (SINESTERRA, 2014, p. 1) ou seja, “até que limites podemos chegar para renunciar à unidade de coerência, continuidade sem perder o fio da meada, sem que o espectador se sinta expulso? ” (SINESTERRA, p. 1).

E quando pensamos nessa problemática levantada por Sinesterra, consequentemente pensamos como a forma de estrutura dramática se resolve quando aborda esse tipo de estética. Como já elucidado anteriormente, a forma textual aludida por alguns dramaturgos aqui citados, como Handke e Müller, não surge somente por um mero pretexto revisionista em relação às estruturas clássicas, mas como um ativismo contra o sistema aristotélico de fábula e sua filosofia logocêntrica.

Posto isso, Eco faz uma análise dessas estruturas no qual ele as define por *informal*, pois sua visão mostra que essa possível informalidade tem uma maior potencialidade de se comunicar com uma variedade de conclusões:

[...] E mesmo que a recepção seja aberta – pois aberta era a intenção, não intenção de se comunicar um *unicum* e sim uma pluralidade de conclusões – ela é o terminal de uma relação comunicativa que, como todo ato de informação, se baseia na disposição, na organização de uma forma dada. Neste sentido, portanto, Informal quer dizer negação das formas clássicas em direção unívoca, não abandono da forma como condição básica para a comunicação. O exemplo do Informal, como o de toda obra aberta, nos levará portanto não a decretar a morte formal, e sim uma mais articulada noção do conceito de forma, a forma como campo de possibilidades (ECO, 1971, p. 174).

Isso poderia explicar as estruturas que compõem o texto *Hamlet – máquina* (1977) e a sua eficiência no âmbito da poética do fragmento. A peça se divide em cinco cenas que refletem a tragédia de Shakespeare em paralelo com o contexto político no qual Müller está inserido. Como na tragédia Sakespeariana, que se divide em cinco atos, *Hamlet-máquina* segue essa mesma disposição numa divisão em cenas onde os personagens principais são concentrados em

três figuras, Hamlet, Ofélia e o ator que representa Hamlet e se desdobram em outras secundárias como Polônio, Gertrudes, Horácio e um possível coro. No entanto, a forma clássica de personagens dramáticas pautadas no conflito com resolução por meio do diálogo não se configura como de costume na tradição dramática literária, mas um conflito que se mostra através das memórias de Hamlet que permeiam as cenas e o assombra pelo seu passado através de solilóquios intercalados com momentos monológicos que retratam a história do mundo contemporâneo, assim como a crise do artista, que não encontra mais no palco o sentido para sua profissão.

Na peça de Müller, Hamlet não é o príncipe da Dinamarca, mais sim um ser atormentado e esquizofrênico, que ao mesmo tempo controla e manipula suas memórias, é também controlado por elas. A cena 1 ALBUM DE FAMÍLIA, conta praticamente o enredo do herói trágico com recorte específico nos personagens como o fantasma do pai de Hamlet, Gertrudes, Horácio, Polônio e Ofélia. Transitando entre passado e presente, ele apresenta vestígios do texto shakespeariano como, o casamento da mãe com o tio assassino, aparição do fantasma do pai, a amizade com Horácio, o assassinato de Polônio, a relação conflituosa entre o filho e sua mãe terminando com o anúncio da entrada de Ofélia que abre a cena seguinte. A partir da cena 2 A EUROPA DA MULHER, Ofélia se revela através de um discurso forte, afirmando seu papel social por uma postura agressiva ao assimilar principalmente junto de sua imagem a figura de Rosa Luxemburgo, “Aquele que o rio não conservou” (MÜLLER, 1987, p. 27), inserindo de maneira contundente a força da mulher num mundo misógino. Como é de conhecimento histórico, Luxemburgo foi uma ativista do movimento socialista na Alemanha e era conhecida por suas críticas em relação a escola marxista, que por consequência disso foi fortemente criticada pelos seus companheiros de partido, inclusive por Lênin, e após uma revolta iniciada por esse movimento foi capturada pela *Freikorps*, as milícias compostas por veteranos da primeira guerra, e fuzilada com seu corpo sendo jogado nas águas do rio *Landwehrkanal*. A analogia estabelecida com as imagens Ofélia/Luxemburgo levanta uma das principais críticas do autor em relação ao socialismo e a parte da história não contada pelas revoluções que aconteceram na sua época. Em *Hamlet-máquina* Ofélia não se mata como em Shakespeare, mas resiste de acordo com seu tempo como é afirmado em sua fala “Ontem deixei de me matar. Estou só com meus seios, minhas coxas, meu ventre[...] Com as mãos sangrando, rasgo as fotografias dos homens que amei e se serviram de mim na cama[...] Vou para rua, vestida em meu sangue” (MÜLLER, 1987, p. 27). Assim a cena 3 SCHERZO exhibe a relação de Ofélia e Hamlet com uma certa junção entre a cena 1 e cena 2. Composta praticamente por indicações

cênicas, nela Hamlet observa de forma passiva os corpos das mulheres mortas nas galerias como um visitante de museu até que as mulheres rasgam sua roupa e Ofélia caracterizada de puta faz um *strip-tease* para ele. A dança vai se tornando mais selvagem até o momento que Hamlet veste as roupas de Ofélia e sai numa dança com Horácio sendo manipulado agora por suas memórias fazendo um contraponto com a cena 1, na qual ele tinha um controle que agora não exerce mais. A cena 4 PESTE EM BUDA/ BATALHA PELA GROELÂNDIA se desdobra partindo do pré-texto secundário do romance de Boris Pasternak *O Dr Jivago* (1956), onde Müller retrata seu descontentamento com a revolução Russa e a forma como o socialismo se desenvolveu principalmente na República Democrática Alemã e se estende até a crise do artista, quando o ator tira sua máscara e indumentária expondo suas questões em relação ao ofício no teatro, num movimento de justa posição à cena de Ofélia: “Não sou Hamlet. Não represento mais nenhum papel. Minhas palavras já não fazem mais sentido [...]. Atrás de mim monta-se a cena. Por pessoas às quais meu drama não interessa. Para pessoas às quais meu drama não importa” (MÜLLER, 1987, p. 29). Continuando ainda nesse mesmo véis, o intérprete de Hamlet transfere a crítica para a questão do autor e do texto: “ O meu drama não teve lugar. O texto perdeu-se. Os atores penduraram seus rostos no gancho do vestuário. O ponto apodrece na sua caixa. Na plateia, os cadáveres de doentes de peste não mexem mão alguma.” (MÜLLER, 1987, p. 30). É interessante observar que a cena 4 representaria as dúvidas e angustias do famoso soliloquio shekepeariano “Ser ou não ser ...” ilustrado por várias imagens construídas pela disposição textual que Müller as concebe colocando o interprete de Hamlet transitando entre vítima, juiz e algoz. Na cena 5 ESPERA FERROZ/ NA TERRÍVEL ARMADURA/ MILÊNIO, diferente de Hamlet, que se rende pela passividade diante dos fatos históricos ocorridos no mundo, a mostra das revoluções sociais que fracassaram no decorrer do século XX, Ofélia não abre mão do seu papel denunciador e isso fica evidente na última cena da peça, que mesmo amarrada por ataduras em uma cadeira de rodas, pela voz de Electra, conhecida na literatura como anjo da vingança, ela não deixa de falar, “Abaixo a felicidade da submissão; Viva o ódio, o desprezo, a insurreição, a morte [...]” (MÜLLER, 1987, p. 32). Assim, o modo como as cenas são expostas poderiam se assemelhar com quadros que exibem uma crítica social por meio das falas e imagens que são criadas tanto pela palavra, quanto pelos corpos que se apresentam dentro da cena que não necessariamente se ligam numa sequência linear.

Contudo, a montagem do exercício cênico realizada por mim, Alexandre El Afiouni e Maria Eduarda Lins da peça *Hamlet-máquina* evidenciou uma dificuldade de compreensão do

texto tanto no que se refere a primeira leitura de mesa, quanto a execução da cena. Dessa forma, a maneira encontrada por nós, foi partir do trabalho de intenções das palavras e atitudes com o texto. A memória de um funeral de um estadista e a forma como as imagens criadas na primeira cena ALBÚM DE FAMÍLIA, transitam entre um cortejo público e corpos em um velório sendo violados por um Hamlet contador de história, nos levou à primeira célula de personagem, um coveiro que prepara os corpos para serem enterrados. A assimilação com os palhaços coveiros no texto Hamlet de Shakespeare, mostrou a importância de se aproximar do pré-texto base e como isso auxiliaria as escolhas que direcionariam os caminhos no decorrer do processo.

Formado por aproximadamente vinte e cinco intertextos, sendo eles base ou secundários, que vão desde Shakespeare, T.S Eliot, Boris Pasternak e as próprias peças anteriores de Müller, *Hamlet-máquina* mostra a complexidade intertextual que o autor consegue alcançar para configurar o caráter fragmentário de sua obra. Por isso chegamos à conclusão que, abarcar todas as referências que constituiu a peça seria algo impossível nesse momento. Assim, estabelecemos pontos fixos para não nos perdermos dentro dessa teia de citações que constituem a peça. Um exemplo disso foi firmar os personagens sendo uma Ofélia e um Hamlet, já que o texto propõe um possível coringamento entre eles.

Outra questão identificada foi a meta linguagem presente no texto e como, partindo dessa característica que também se encontra presente em Hamlet de Shakespeare, nos levou ao entendimento de que Hamlet poderia assim, interpretar um coveiro que manipula suas memórias e também é manipulado por elas. Esse jogo de manipulação foi outro ponto que nos fixou dentro da obra e mostrou um lugar mais seguro. A partir do entendimento no qual chegamos, de que Hamlet não somente conta sua história e manipula os fatos, mas também, dentro dessa narrativa, é manipulado pelas memórias, o que inverte o controle da situação colocando-o, a partir da cena 2 A EUROPA DA MULHER, de uma forma mais passiva em relação à Ofélia. Como é afirmado no texto, Ofélia não se mata e sua resistência em relação ao papel que ela ocupa na obra de Shakespeare evidenciou um outro caminho que fortaleceu a figura feminina na peça. Logo, as discussões levantadas por Maria Eduarda Lins, referentes ao papel da mulher em *Hamlet-máquina*, foram contundentes ao observar a força e independência dessa personagem, que recusando a seguir as regras que se colocam diante dela, cria as suas próprias ao ponto de se libertar do encarceramento de seu quarto. Ofélia agora é dona do seu destino, o seu corpo não serve a mais ninguém a não ser a ela mesma. Isso se destaca na última cena da peça, que reforçado pelas propostas de Maria Eduarda Lins referentes a interpretação e criação da cena ESPERA FERROZ/ NA TERRÍVEL ARMADURA/ MILÊNIO, a personagem

volta não só com uma ambição de liberdade, mas com um desejo de vingança através de um discurso mais agressivo.

No entanto, a parte mais problemática para o processo foi a cena 4 PESTE EM BUDA/ BATALHA PELA GROELÂNDIA, devido a sua carga textual e seu possível descolamento referente às cenas anteriores. Se pensarmos que todas as cenas funcionam como fragmentos, sendo possível a sua ligação, a cena 4 se desprende das outras devido a sua quebra pela negação do ator em não representar mais o papel de Hamlet. Um outro exemplo dessa dificuldade foi a intersubjetividade das rubricas encontradas no texto, que ao nosso ver, funcionariam como um quebra-cabeça tanto no trato em relação ao espectador quanto em relação da recepção dos atores e atrizes com o texto dramático.

Isso fica visível em *Hamlet-máquina*, pela maneira como Müller despõe os fragmentos, seja na ordenação das cenas ou nas citações diretas ou indiretas dos intertextos e nas indicações cênicas, transferindo a responsabilidade para o receptor de montar, de acordo com a sua lógica, os possíveis quebra-cabeças existentes na narrativa. Essa incumbência destinada ao receptor, é explicada pela linguagem da desconstrução e seu efeito na construção de sentidos dentro de uma obra fragmentada.

De acordo com Jean-Pierre Rygaert:

A fragmentação não é uma palavra de ordem de cunho modernista, mas na maioria das vezes é a expressão de um questionamento, até mesmo de uma angústia, sobre a verdade dos fatos e seus desdobramentos. Ao passo que Gatti mostrava otimismo ao falar das “possibilidades” desta ubiquidade narrativa, a desconstrução agiu jogando a responsabilidade para o campo do leitor e submetendo-o, por sua vez, às incertezas da decifração (1997, p. 133).

Isso nos faz retomar a colocação de Eco, sobre o conceito de obra aberta e informal. Nesse caso, *Hamlet-máquina* não se enquadraria dentro de uma estrutura formal de texto, mais sim numa estrutura informal, possibilitando uma noção mais articulada do conceito de forma, “a forma como campo de possibilidades onde a criação de um enredo recairia também para o receptor e se encerraria no momento em que o diálogo entre as partes, obra e espectador, se esgotassem” (ECO, 1971, p. 174)

Há de se considerar também a dificuldade encontrada para a representação da peça tanto na sua época como agora por nós. Como apontado por Ruth Röhl a peça foi escrita em 1977 “e sua primeira tentativa em Colonia foi um grande fiasco devido ao impedimento da compreensão dos atores com todos os intertextos e encerrada após um mês de ensaios” (1997, p. 55). E, seguindo, por esse mesmo caminho a autora afirma que, “Além das dificuldades de compreensão e encenação do intertexto [...] entrou também em jogo a resistência da peça à

montagem em um teatro convencional” (RÖHL, 1997, p. 55). A afirmação condiz com o pensamento de Müller que refuta a tradição literária por meio da criação de peças que ofereçam resistência na sua montagem cênica. “A literatura existe basicamente para opor resistência ao teatro. Só quando um texto não pode ser mais representado, da forma como o teatro existe, é que ele é produtivo para o teatro ou interessante” (MÜLLER *apud* RÖHL, 1997, p. 55).

Entende-se assim que, além da sua resistência à tradição literária dramática, a renúncia por um sistema de síntese narrativa pautada no logocentrismo é algo característico e marcante, principalmente em suas peças tardias, e que se estende para à dramaturgia contemporânea devido a vivência traumática de duas guerras mundiais retratando as estéticas textuais de autores que viveram essa época e que refletiriam nas estéticas teatrais das décadas posteriores.

Como nos relata Ryngaert (1998, p. 188), o diretor e ator francês Antoine Vitez abre a primeira publicação da revista *L'Art du Théâtre* (1985) expondo como o teatro daquele período foi afetado por tensões de ideias acerca da construção da cena e o atrito sobre os conceitos referentes a ela. Mas para além dessas questões, o diretor joga luz sobre o papel do poeta e a tarefa do teatro “em protestar contra a imagem humana repercutida a exaustão pela interpretação unificada dos autores tal como é aprendida nas telas de televisão pelo mundo” (VITEZ *apud* RYAGAERT, 1998, p. 188). Para Vitez:

Esse protesto das aparências deve se estender ao protesto das escritas. O texto de teatro só terá valor para nós se inesperado e – precisamente – irrepresentável. A obra dramática é um enigma que o teatro deve resolver. Às vezes ele leva muito tempo para isso. No começo, ninguém sabia como encenar Claudel, nem Tchekov, mas é o ter de encenar o impossível que transforma a cena e a interpretação do ator; assim o poeta dramático está na origem das transformações formais do teatro; sua solidão, sua inexperiência, sua própria irresponsabilidade nos são preciosas... O poeta não sabe nada, não prevê nada, a encenação cabe apenas aos artistas. Então, com o tempo, Claudel, que achávamos obscuro, torna-se claro; Tchekov, que achávamos lânguido, aparece vivo e sucinto (VITEZ *apud* RYNGAERT, 1998 p. 188).

Em *Hamlet-máquina* não é só a sua estrutura fragmentada que é marcante, mas também sua potência de diálogo com o passado por meio dos textos clássicos. Na entrevista, realiza pela *Der Spiegel* em 1983, Müller fala sobre essa relação com a reescrita dos clássicos e como sua vinculação se estabelece com o passado, para ele “os textos novos sempre se associam com numerosos textos de outros autores modificando o modo como olhamos para o passado que reflete o presente” (MÜLLER *apud* RYGAERT, 1998, p. 193). A comparação estabelecida nesse caso, é uma relação com os textos antigos e com o depois deles, abrindo assim, “um diálogo com os mortos” (MÜLLER *apud* RYGAERT, 1998, p. 193). *Hamlet-máquina* seria uma variação temática de temas já abordados pela literatura que confrontam o tempo através

de seus pré-textos fora de uma linha de história progressiva, um diálogo de mortos, com os vivos.

Posto isso, o processo desenvolvido por nós buscou sempre dialogar com o autor da peça, e com suas referências que constituem a sua estrutura, respeitando as nossas escolhas do que deviria ser ou não abarcado no meio da teia de citações criada por Müller. É interessante observar que no momento em que nos sentimos mais perdidos dentro da montagem do exercício cênico, por orientação da professora Sullian Vieira, voltamos ao seu pré-texto base, nesse caso Shakespeare, para assim retomar uma linha de raciocínio que em determinados momentos se ausentava devido à complexidade dialógica existente com as vozes de outros autores presente na peça. Chegamos ao final sabendo que encerrar as discussões existentes dentro do texto seria impossível, porém a sensação de praticar na íntegra uma dramaturgia densa como *Hamlet-máquina* foi algo imensurável.

## Conclusão

Durante a realização dessa pesquisa monográfica, uma das intenções principais aqui exploradas, foi fazer um levantamento histórico iniciando do cânone trágico, pautado na poética aristotélica e partindo desse ponto, observar uma possível evolução da dramaturgia ocidental até o momento da erosão de sua estrutura clássica pautada na fábula marcada pela filosofia logocêntrica.

Com isso, alguns autores, como Peter Szondi, foram fundamentais para entender como o drama se fortaleceu como gênero com o surgimento da classe burguesa e suas reivindicações artística transformando a questão do conflito, que na tragédia grega era um assunto de estado, para o mundo privado dentro do seio familiar. Colocações essas que, auxiliaram para o entendimento de como a dramaturgia segue suas nuances de acordo com o contexto de sua época. Um exemplo disso seria a crise que o gênero dramático sofreu, causado pela falência comunicativa do diálogo e com o surgimento do teatro político, ainda dentro do movimento naturalista, que refutava as características do drama burguês. Assim como no seu início, os burgueses transferiram o conflito para mundo privado, a questão agora se trata dos proletários e suas condições de trabalho nas fábricas, ou seja, do mundo privado para o coletivo. Seria essa epicização a saída encontrada para a do drama moderno dando resposta à crise; seria Brecht com seu teatro épico a solução para a reestruturação da dramaturgia no teatro.

Seguindo por esse caminho, de um levantamento histórico, a abordagem sobre as teorias de Antonin Artaud ajudaram na compressão de como a poética da fragmentação colocariam abaixo a disposição de textos pautados na filosofia logocêntrica. A discussão agora, não recai mais sobre a teoria dos gêneros, mas sobre o papel hierárquico que a palavra ocupa dentro do texto clamando por um teatro mais físico e empírico, influenciando autores como Müller num pensamento de teatro que não parta somente de uma mudança formal de estrutura textual, mas sim uma modificação que surge como um ativismo e que ajudaria a pensar e criar novas estéticas no fazer teatral.

O segundo e último ponto dessa pesquisa, foi a prática do exercício cênico da peça *Hamlet-máquina*. Ressalto que a elucidação desse texto se deu também pelo estudo realizado no primeiro capítulo sobre a origem da fábula clássica como paradigma da dramaturgia ocidental, até o momento de sua fragmentação. Mostrando que a mudança dentro da organização dramática, de uma narrativa linear para uma narrativa fragmentada, surge contra a

hegemonia de uma tradição que permeou por séculos os textos teatrais. Assim, *Hamlet-máquina* se torna uma outra maneira de se fazer teatro, seja na prática com os atores e atrizes seja na recepção do espetáculo.

Nesse sentido, Eco jogou luz sobre como compreender essa relação que o público possa vir a ter de uma obra que não oferece respostas, mas sim, uma liberdade ativa que leva o receptor a participar como co-produtor introduzindo sua própria forma. Isso ajudou tanto no trato de como levantaríamos o exercício e como lidaríamos com os signos dentro da peça para aproximar o espectador.

Logo, finalizo meus estudos sobre dramaturgias contemporâneas pensando nos possíveis desdobramentos e aprofundamentos que essa pesquisa possa vir a ter para uma segunda habilitação em licenciatura no teatro. Vejo em Brecht um primeiro momento, principalmente no que se refere as peças de aprendizagem com seu conteúdo didático. Pensando no campo da licenciatura, acredito que a experiência prática com uma de suas peças nesse gênero pode ser muito produtivo quando pensamos na sua função no que se refere a construção e auxílio de um caráter social para os alunos de escolas do ensino fundamental e médio. Em paralelo com isso, um aprofundamento mais minucioso sobre a linha de pensamento de desconstrução criada por Derrida, já que as peças de aprendizagem de Müller se utilizam também da mesma estrutura de colagem com pré-textos como em *Hamlet-máquina* e conseqüentemente esse pensamento serviria para uma análise mais apurada de seus textos assim como o conceito de dialogismo e polifonia.

Por fim, encerro minhas considerações pensando já na continuidade desse trabalho. Como colocado na introdução dessa monografia, ele começou ainda quando cursava a escola técnica de teatro em Taubaté e pelo que parece, seguirá se desenvolvendo e me desenvolvendo dentro dessa profissão no decorrer dos anos.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRAFIA

- ARISTÓTELES, VOILQUIN, Jean; CAPELLE, Jean; TELLES JUNIOR, Godoffredo. **Arte Retórica e Arte Poética**. Rio de Janeiro: Ediouro s/d.
- ARTAUD, Antonin. **O Teatro e seu duplo**. Tradução Teixeira Coelho. São Paulo: Max Limonad, 1985
- DANTAS, Cristiane. **Outro Kaspar: A Língua como recurso ao ator para a elaboração de um ser ficcional a partir das peças faladas (Sprechstücke) de Peter Handke**. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2010.
- DERRIDA, Jacques. **A Escritura e a Diferença**. Tradução Maria Beatriz Marques Nizza da Silva, Pedro Leite Lopes e Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- ECO, Umberto. **A Obra Aberta**. Tradução Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1971
- FERÁL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. **Sala Preta**, v. 8, p. 197-210, 28 nov. 2008.
- GATTI, Luciano. **A peça de aprendizagem: Heiner Müller e o modelo brechtiano**. São Paulo: EDUSP, 2015.
- KOUDELA, Ingrid D. **Heiner Müller o espanto no teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- LEHMANN, Hans-Thies **O teatro pós- dramático**. Tradução de Pedro Süssekind. São Paulo: Cosac&Naif, 2007.
- MÜLLER, Heiner. **Quatro textos para teatro: Mauser. Hamlet-máquina. A missão. Quarteto**. Tradução Fernando Peixoto. São Paulo: Hucitec, 1987.
- ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. Tradução de Yan Michalki. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- ROSENFELD, Anatol. **O Teatro Épico**. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- RÖTH, Ruth. **O teatro de Heiner Müller**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1997.
- RYNGAERT, Jean Pierre. **Ler O Teatro Contemporâneo**. Tradução Andréa Stahel M. Da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- SANCHEZ, José A. **La escena moderna: Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias**. Madri: Ediciones Akal, 1999.
- SARRAZAC, Jean Pierre. **Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo**. Tradução André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- SZONDI, Peter. **Teoria do Drama Burguês**. Tradução Luiz Sergio Repa. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- SZONDI, Peter. **Teoria do Drama Moderno**. Tradução Raquel Imanishi Rodrigues. São Paulo, 2015.
- SINESTERRA, José. Uma Dramaturgia da Fragmentação. **Questão de Crítica**, Vol. VII, nº 63, 2014 disponível em: <http://www.questaodecritica.com.br/2014/12/dramaturgia-da-fragmentacao/>.