

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
ARTES CÊNICAS – INTERPRETAÇÃO TEATRAL

CRISTIANO MOUTELLA DE ALENCASTRO

FORMAS GRÁFICAS NÃO TRADICIONAIS ASSOCIADAS A DESVIOS LÍRICOS
NA LITERATURA DRAMÁTICA

BRASÍLIA – DF

2023

CRISTIANO MOUTELLA DE ALENCASTRO

**FORMAS GRÁFICAS NÃO TRADICIONAIS ASSOCIADAS A DESVIOS LÍRICOS
NA LITERATURA DRAMÁTICA**

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao
Departamento de Artes Cênicas, Instituto de
Artes, da Universidade de Brasília para a
obtenção do título de Bacharel em Artes
Cênicas

Orientadora: Profa. Dra. Lidia Olinto

BRASÍLIA

2023

CRISTIANO MOUTELLA DE ALENCASTRO

**FORMAS GRÁFICAS NÃO TRADICIONAIS ASSOCIADAS A DESVIOS LÍRICOS
NA LITERATURA DRAMÁTICA**

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Departamento de Artes Cênicas, Instituto de Artes, da Universidade de Brasília para a obtenção do título de Bacharel em Artes Cênicas

Profª. Dra. Alice Stefânia Curi (UnB)

Profª. Dra. Lidia Olinto (UnB)

Profª. Dra. Luciana Dias (UnB)

AGRADECIMENTOS

Agradeço à fiel, generosa e querida Lidia, que acreditou na possibilidade do tema, na loucura da proposta, na inconstância do estudante, e que me emprestou livros e me serviu pães de queijo quentinhos.

Agradeço aos professores e às professoras, com quem tanto aprendi, tanto criei.

Agradeço a Alice Stefânia, guru querida, atriz hipnotizante, diretora atenciosa, que mudou minha visão de mundo, de arte e que me impulsiona e inspira.

Agradeço a Hugo Rodas, maestro e feiticeiro, genial e genioso, ríspido e carinhoso, com quem sempre me impressionei e sempre aprendi.

Agradeço a Kenia Dias, felina aquática, força imensa de movimento e criação, com quem tanto aprendi e me desafiei, com quem descontraí, com quem escutei *Coisas da Vida*.

Agradeço a Luciana Dias, mestra generosíssima e cuidadosa, que me observou no processo mais caótico e frustrante, mas que me ouviu e me deu um voto de confiança.

Agradeço a Simone Reis, rainha da cocada, pândega-maior, transformadora de tabus, que tanto me ensinou e deu asas a esta cobra que vos escreve.

Agradeço a Sonia Paiva, guia fundamental, enciclopédia humana, criadora inquieta, que me ensinou a querer mais, a não aceitar pouco, mas aprender a me virar com quase nada.

Agradeço a Rita de Castro, com quem conheci mundos distantes, a Bidô Galvão, com quem visitei espaços íntimos, e a Yuri Fidelis, com quem explorei porões escuros.

Agradeço à Universidade de Brasília e todes que nela trabalham e estudam. Esse lugar é um refúgio, um desafio que me encanta e me assusta, que me acolhe e me repele, que me inspira.

Agradeço aos meus colegas de jornada, às corajosas figuras que encontrei desde a primeira fila contra a parede na prova de Habilidade Específica. Obrigado a todes que estiveram comigo em cena ou em aula, por muito ou pouco tempo, durante esta graduação. Agradeço especialmente aos meu colegas do elenco de *estranhoíntimo*, cruéis e delicados, que exercem essa força brutal sobre mim, com quem me sinto sortudo e potente.

Agradeço a quem esteve comigo nos momentos mais insanos, mais inspiradores, mais amorosos, nos bares insalubres, nas salas quentíssimas, nos palcos inusitados. Aíssa Bianca, Ana Monteiro, Carol Resende, Drêh Machado, Gabriel Gabor, Júlio Oliver, Maísa Castro, Marconi Cristino, Nathan Balzani, Pâmela Germano e Rafa Giavoni, vocês são incríveis!

Agradeço aos meus amigos de outros ofícios, que, mesmo quando não me entendem, me apoiam e me respeitam.

Agradeço à minha amiga e parceira de arte-vida Mayara Nobre, com quem me sinto conectado mesmo estando a milhares de quilômetros de distância. Agradeço por ter acreditado tanto, por confiar em mim.

Agradeço à minha mãe, minha maior inspiração, que acredita em mim mesmo quando não há motivo, que me ensinou a ter ideias e acreditar nelas, que nunca tentou me fazer desistir desse negócio de fazer arte.

Agradeço à minha vó, quem eu quero ser quando crescer.

Agradeço à minha madrinha, apoiadora fiel, e a toda a minha família, que me celebra e me acolhe.

Agradeço à equipe do Paradeiro, parceiros do dia a dia que seguraram as pontas enquanto eu escrevia este trabalho.

Agradeço às autoras e aos autores que me acompanharam nesta jornada, tanto os que citarei aqui quanto os que estiveram comigo em toda a graduação. Mais especificamente, Arnaldo Antunes e Gustavo Piqueira, que inspiraram de várias maneiras este trabalho.

Agradeço, por último, às editoras que publicam teatro no Brasil e aos profissionais que realizam esse árduo mas fundamental trabalho, especialmente às equipes da Javali e da Cobogó.

“[...] um cachorro ganha mais do que um puto ator.

Isso disseram no Teatro Nacional.”

Angélica Liddell, *Cachorro morto na lavanderia: os fortes*.

“eu não tenho medo de silêncios

eu tenho medo do que é calado

daquilo que não é dito.”

Frank Siera, *Ressaca de palavras*.

“Sou um técnico, mas tenho técnica só dentro da técnica

Fora disso, sou um doido, com todo direito a sê-lo.

Com todo direito a sê-lo, ouviram?”

Fernando Pessoa, *Lisbon Revisited*.

“qualquer atentado textual ou cênico à lógica corrente do ‘bom-senso’ é teatro.”

Anne Ubersfeld, *Para ler o teatro*.

RESUMO

Neste trabalho, são investigadas formas gráficas não tradicionais e sua relação com elementos líricos na literatura dramática. A partir de noções da dramaturgia apresentadas por Szondi, Sarrazac, Pallottini, Boal, Hegel e Mendes, a pesquisa dá conta de cinco estudos de caso, que destringem cinco peças de teatro (*O Rato no Muro*, *Vaga Carne*, *Psicose 4h48*, *Ressaca de Palavras* e *Punhos*) e as analisa a partir de parâmetros do “drama absoluto” e do “drama lírico”.

Palavras-chave: Dramaturgias contemporâneas; Drama lírico; Desvio.

ABSTRACT

This work investigates non-traditional graphic forms and their relationship with lyrical elements in dramatic literature. Based on notions of dramaturgy presented by Szondi, Sarrazac, Pallottini, Boal, Hegel and Mendes, the research presents five case studies, which break down five theater plays (*O Rato no Muro*, *Vaga Carne*, *4.48 Psychosis*, *Spraakwater* and *Poings*) and analyzes them based on the parameters of “absolute drama” and “lyrical drama.”

Keywords: Contemporary playwriting; Deviation; Lyrical drama.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
CAPÍTULO 1 – ELEMENTOS DO DESVIO.....	10
1.1 Lírico, épico e dramático.....	10
1.2 Modelo e fissuras.....	13
1.3 Um adendo importante.....	19
CAPÍTULO 2 – ELEMENTOS DE CONTRASTE.....	21
2.1 Dispositivos dramáticos.....	21
2.2 Dispositivos líricos.....	22
2.3 Dispositivos gráficos.....	23
CAPÍTULO 3 – ESTUDOS DE CASO.....	25
3.1 <i>O Rato no Muro</i> , de Hilda Hilst.....	25
3.2 <i>Vaga Carne</i> , de Grace Passô.....	28
3.3 <i>Psicose 4h48</i> , de Sarah Kane.....	33
3.4 <i>Ressaca de palavras</i> , de Frank Siera.....	37
3.5 <i>Punhos</i> , de Pauline Peyrade.....	41
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	46
4.1 Um asterisco.....	46
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	47

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa tem como objetivo investigar a hipótese de que a aplicação de formas gráficas não tradicionais na literatura dramática está associada a elementos líricos do texto. Para isso, é preciso contextualizar histórica e conceitualmente alguns pilares da dramaturgia, além de observar, na prática, a validade dessa hipótese. Os pontos que orientam a trajetória são: a perspectiva de Emil Staiger sobre os três gêneros poéticos, Peter Szondi e outros teóricos que examinam o drama clássico e suas fissuras, além dos dispositivos de um "drama lírico" observados por Cleise Mendes (2015).

Para analisar até onde o traço lírico pode ir, serão realizados estudos de caso que destringem cinco obras da literatura dramática de cinco autores diferentes, em diferentes contextos: duas dramaturgas brasileiras que produziram as obras selecionadas em momentos históricos absolutamente distintos, uma dramaturga inglesa, uma, francesa e um dramaturgo holandês. As peças foram escolhidas considerando-se a diversidade na proposta gráfica entre elas e a disponibilidade de edições. No período de quase um ano, foram reunidas peças que se desviam da tradição gráfica e que têm elementos líricos, chegando-se, então, às cinco aqui analisadas.

Uma noção que orienta este trabalho é a de "dramaturgias de desvio", utilizada por João Sanches em sua tese de doutorado de 2016, *Dramaturgias de desvio: recorrências em textos encenados no Brasil entre 1995 e 2015*, que compreende o desvio como a investida formal épica e/ou lírica de textos teatrais posteriores à "crise do drama". Em outras palavras, textos em que se recusa a estrutura clássica do drama como modelo fechado, isto é, fogem do que foi denominado "drama puro" ou "absoluto" (SZONDI, 2011) para se aventurarem nas possibilidades de inserção de elementos épicos e/ou líricos.

CAPÍTULO 1 – ELEMENTOS DO DESVIO

Como, neste trabalho, pretende-se compreender os movimentos de textos dramáticos com elementos líricos, é preciso, primeiramente, apresentar as características do gênero lírico, além de estruturar a divisão dos gêneros épico, lírico e dramático. Para isso, recorreremos a Emil Staiger, teórico que se ocupou de decupar e aprofundar tais características.

Na sequência, é Peter Szondi quem fornece a base necessária para se estabelecer uma referência dramaturgica por meio da qual se possa trabalhar. É possível, pela lente do drama na sua forma mais pura, observar como os textos teatrais aqui analisados fogem à regra. Se uma obra se desvia, por exemplo, de maneira lírica, é fato que ela se desvia de algo, que ela se distancia em relação a um ponto de referência. Esse ponto é justamente o “drama absoluto” de Szondi, que imaginou um modelo sem traços épicos ou líricos.

Para localizar histórica e dramaturgicamente as peças que serão analisadas, lançou-se mão da “crise do drama” – análise feita por Szondi (2011), que investiga o início de um processo não linear e absoluto de ruptura com o modelo dramático estabelecido ao longo da Era Moderna. Também é preciso citar a pesquisadora brasileira Cleise Mendes, que chama a atenção para as influências líricas que o drama recebeu, mas foram pouco analisadas pelos principais teóricos (MENDES, 2015).

1.1 Lírico, épico e dramático

Em *Conceitos Fundamentais da Poética*, Emil Staiger fundamenta e aprofunda os três gêneros poéticos: lírico, épico e dramático, os quais foram classificados desde Aristóteles, que, em sua *Poética*, já fazia menção principalmente ao gênero dramático e o caracterizava – tragédia e comédia. O modelo aristotélico foi o “primeiro registro de uma reflexão ocidental sobre um conjunto determinado de obras artísticas” (SANCHES, 2016, p. 22). É Staiger quem nos dá mais elementos para compreender as características de cada gênero ao se debruçar sobre variados textos e diversos autores. Um paralelo utilizado pelo autor nos ajuda a desenhar as fronteiras entre lírico, épico e dramático, como apresentado a seguir.

Não se trata de simples questão de analogia, se, para explicar a relação lírico-épico-dramático, lembramos a relação sílaba, palavra e frase. A sílaba pode atuar como o elemento propriamente lírico da língua. Não tem significação, soa apenas, e chega a ser, portanto, capaz da expressão, mas não da designação fixa. Surpreendemo-nos, diante de sequências silábicas como eia, popeia, ach, eleleú, aílilon, om, como se nos deparássemos com fenômenos linguísticos de caráter

musical. As sílabas também não registram nenhum objeto. Dispensam a intencionalidade. E são compreensíveis diretamente como ‘gritos emotivos’, como Herder as descreveu. Onde quer que o poder das sílabas se faça acentuar na linguagem, podemos falar de efeitos líricos. No estilo épico, é a palavra isolada a designar um objeto que, por sua vez, clama por seus direitos. Já no vocabulário das epopeias homéricas, acreditamos reconhecer a atuação do poeta épico. A torrente de palavras registra a multiplicidade dos fatos da vida em contínuo fluir, e admiramos o poeta épico, porque ele nos apresenta a plenitude da vida. A funcionalidade das partes, essência do estilo dramático, imprime-se no todo da frase, em que o sujeito existe em relação ao predicado, a oração subordinada, em relação à principal e em que se faz necessário um relance do todo, para a compreensão das partes isoladas. (STAIGER, 1977, p. 85)

Ao caracterizar o gênero lírico, Staiger o associa ao entrelaçar entre sujeito e objeto, ao *um-no-outro*, em que “o poeta recorda a natureza, ou a natureza recorda o poeta” (STAIGER, 1977, p. 29). Dessa maneira, o soar das palavras e a musicalidade de um texto lírico são elementos que reproduzem, por exemplo, “o estrondo do mármore [...], as artimanhas sedutoras de Calipso” (STAIGER, 1977, p. 7). Não só o sentido das palavras faz parte da descrição do objeto, mas também a própria palavra – sonoridade das consoantes, quantidade de vogais, quantidade de letras – e isso não se limita, de maneira alguma, à rima. O autor chega a afirmar que a produção não cabe ao poeta, mas à inspiração, que surge quando o criador se abandona (STAIGER, 1977). Por mais que tal afirmação cause estranhamento, ela é um bom depoimento da maneira como Staiger enxerga o aspecto lírico – subjetivo, sensível e quase místico. O domínio do lírico não seria, então, o da razão, e isso inclui poeta e, mais importante, leitor: “[...] o leitor de poesia lírica não se coloca à distância. Não é possível ‘tomar-se posição contrária’ ao elemento lírico de uma poesia. Ele nos comove ou nos deixa indiferentes.” (STAIGER, 1977, p. 24)

O gênero épico imediatamente se diferencia do lírico na sua relação sujeito-objeto. Sobre Homero, principal referência épica em *Conceitos Fundamentais da Poética*, Staiger sustenta que ele próprio “não participa, não se imiscui no acontecimento. Este não o arrasta como ao poeta lírico.” (STAIGER, 1977, p. 38) Aqui, a palavra-chave para caracterizar o gênero é “apresentação” e, na comparação com o lírico, observa-se o seguinte.

A pergunta sobre o passado [...] faz parte da ação essencial do homem épico: ele registra. O poeta lírico não pode nem quer fazer isso, pois ele próprio está envolvido no que se passa, de modo que nunca chega a dizer: "isto é". (STAIGER, 1977, p. 40)

Os verbos-chave são “esclarecer”, “mostrar” (STAIGER, 1977). O narrador épico não se ocupa do objetivo final, mas, sim, de “apresentar” (STAIGER, 1977) cada figura e cada objeto que participam daquele universo e, ao se desgarrar do objetivo final, faz surgir uma

característica marcante do épico: a autonomia das partes. Uma vez que o narrador se detém em cada movimento, extrair do todo um trecho do texto protege seu sentido e sua potência (STAIGER, 1977). Por fim, o autor arremata uma importante conclusão que nos ajuda bastante na distinção entre épico e dramático: “O verdadeiro princípio da composição épica é a simples adição. Em pequena ou em grande escala, justapõem-se trechos independentes.” (STAIGER, 1977, p. 52)

Se o épico usa a adição, o dramático precisa do encadeamento entre as partes, como uma fila de dominós em que a queda de um causa a queda do próximo e assim por diante (BALL, 2014). No gênero dramático, “o objetivo do poeta não é cada passagem da narrativa, como na Épica, nem a maneira de desenvolver o tema, como na Lírica, mas a meta a alcançar. Tudo depende do final, no sentido estrito da palavra” (STAIGER, 1977, p. 67). O poeta dramático usa a relação entre as partes para gerar “tensão” (STAIGER, 1977) – eis a palavra-chave do gênero –, que é alimentada, durante o texto, quando cada acontecimento precisa de complemento e “essa tensão” se encerra apenas no final (STAIGER, 1977). E não se pode perder de vista o fim: tudo orbita em torno de uma ideia; aqui, nada existe ao acaso, nada está paralelo ao objetivo, ao conflito, ao problema. Segue-se sempre “em frente”. Por fim, Staiger recorre a Henrik Ibsen e, ao tomar como exemplo a encenação de uma peça, demonstra como o público compreende e se relaciona com essa característica dramática, como explicitado a seguir.

Ao levantar-se a cortina, no drama de Ibsen "Hedda Gabler", o espectador sabe que não vai ficar a admirar um belo aposento, antes irá procurar descobrir porque o palco está assim decorado. De início, seu esforço é vão; mas aos poucos compreende a intenção de Ibsen: ostentar aquela elegância, para significar com ela despesas além das posses de Tesman. O retrato do general, pendente da parede, mostra que a heroína, Hedda Gabler, continua muito ligada ao pai e a seu refinado padrão de vida. O colorido outonal das árvores, brilhando através da janela, assusta-a, despertando-lhe a ideia do fenecer, da transitoriedade da vida. Seus cabelos rarefeitos são a maneira que o autor achou para colocá-la em desvantagem frente à senhora Elvsted e, assim, dar razão a seus ciúmes. Tudo determinado por um "para quê" e exigindo a pergunta "por que razão?". Os diálogos, do mesmo modo. Toda frase, por casual e arbitrária que pareça, tem uma função determinada. Somos tentados a afirmar que, para a compreensão exata e completa do drama, não se pode deixar escapar uma única frase. Leva-se a funcionalidade das partes às últimas consequências. (STAIGER, 1977, p. 71)

Depois de se fundamentar cada um dos três gêneros, é preciso fazer a ressalva destacada pelo próprio Staiger: não há pureza de gênero: “[...] qualquer obra poética participa de todos os gêneros, do mesmo modo que qualquer comunicação linguística, por mais primitiva que seja, envolve toda a índole da língua, ou, pelo menos, baseia-se nela”

(STAIGER, 1977, p. 73). E, nesse último trecho, o autor retoma a comparação anterior entre lírico-épico-dramático e sílaba-palavra-frase, que foi aprofundada com a caracterização de cada gênero.

Se já foi dito que não há texto puramente dramático, lírico ou épico, é preciso, então, desenhar uma diferença entre os substantivos Épica, Lírica e Drama e os respectivos adjetivos. Nem todo drama é exclusivamente dramático – vide Brecht com seu teatro épico –, da mesma maneira que nem toda epopeia é só épica nem toda poesia é só lírica.

Os substantivos Épica, Lírica e Drama são usados em geral como terminologia para o ramo a que pertence uma obra poética considerada, globalmente, segundo características formais determinadas. [...] Diferentemente, a conotação dos adjetivos lírico, épico, dramático. Um trecho lírico não é apenas qualquer poema, qualquer exposição, em monólogo, de um estado. Mas fica nitidamente exposto que essa exposição, em monólogo, de um estado seja lírica, ao contrário de outras que não o são tão nitidamente. [...] Por outro lado, existem “dramas líricos”, portanto criações que, como peças teatrais, pertencem ao ramo “drama”, mas que, entretanto, são “líricas”. O que querem dizer esses adjetivos? Eles não se comportam em relação aos substantivos como os qualificativos “férreo” e “áureo” em relação aos substantivos “ferro” e “ouro”, mas como o adjetivo humano comporta-se frente a “homem”. O homem enquadra-se na rubrica definida dos animais vertebrados superiores ou, do ponto de vista teológico, na rubrica entre “animal” e “anjo”. Mas nem todo homem é humano. “Humano” pode significar uma virtude ou uma fraqueza do homem. (STAIGER, 1977, p. 98)

Dito isso, a divisão dos gêneros funciona muito mais como uma ferramenta para análise e aprofundamento dos textos do que como uma classificação limitante. Compreender os movimentos épicos, líricos e dramáticos é uma etapa fundamental no entendimento da trajetória da dramaturgia ao longo do tempo, como nos mostra Peter Szondi. Uma vez apresentados os três gêneros, é preciso definir um modelo, uma referência para se desenvolver esta pesquisa.

1.2 Modelo e fissuras

Em *Teoria do Drama Moderno* (2011), Peter Szondi apresenta o cânone da dramaturgia do século XV ao XIX, o “drama absoluto”, ou “drama clássico” (SZONDI, 2011), e os processos de subversão lenta e não linear desse modelo. Ele analisa os dispositivos que autores do final do século XIX e da primeira metade do século XX utilizaram para romper ou “salvar” o “drama clássico”. Por “drama clássico”, Szondi compreende o formato que preza pela unidade de tempo, espaço e ação, que se realiza no diálogo e que se ocupa e se

alimenta exclusivamente da relação inter-humana. É desse modelo que partem os autores que Szondi escolhe para analisar, e eles servem de exemplo justamente porque, de maneira comedida, começam a explorar as fissuras do cânone, a fugir do gênero dramático. Ao contextualizar a “crise do drama”, o autor posiciona, lado a lado, Ibsen, Tchekhov, Strindberg, Maeterlinck e Hauptmann – quatro dramaturgos do final do século XIX –, para analisar de que maneira cada um deles se serviu de elementos líricos ou épicos, mesmo que diluídos na forma dramática. Enxertar lírico e épico no formato clássico do drama é a pista que Szondi encontra para revelar um ponto de virada na dramaturgia mundial, que vai desaguar posteriormente na dramaturgia do período moderno, segunda metade do século XX, em que são explorados elementos épicos e líricos.

Quanto à face “absoluta”, Szondi imagina um drama que teoricamente seja exclusivamente dramático, sem qualquer desvio épico ou lírico. É desse modelo que parte o autor para observar as fissuras, mas uma questão importante se apresenta. Esse modelo de “drama absoluto/puro” (unidades de tempo, espaço e ação, construção a partir do diálogo, relação inter-humana) não tem uma obra que o represente completamente, que se encaixe perfeitamente. Como comenta Sanches (2015), o próprio Szondi não menciona uma peça que siga à risca os requisitos da dramática pura, fazendo com que seu “drama absoluto” seja um modelo abstrato, mas, ainda assim, útil, uma vez que ele serve como contraste perfeito para serem analisadas as rupturas com o cânone dramático clássico. Na prática, o “drama absoluto” não pode nem poderá existir, e sobre isso o próprio Staiger já nos alertou, quando – no mesmo *Conceitos Fundamentais da Poética* – rechaça a ideia da pureza de gênero, isto é, a ideia de que alguma obra poética possa ser unicamente dramática, lírica ou épica.

Em Ibsen, Szondi identifica o passado como tema, como confinamento de personagens em sua interioridade. Um problema que surge para se configurar o cânone dramático é o fato de o passado ocupar tanto espaço na obra de Ibsen, uma vez que o tempo do drama é sempre o presente (SZONDI, 2011). O presente se limita a evocar o passado (SZONDI, 2011), é um rompimento com o drama clássico, uma erupção do épico dentro da forma dramática, ainda que o dramaturgo consiga “camuflar” essa incursão épica na forma do mesmo drama.

Já em Tchekhov, Szondi enxerga desvios líricos. As falas das personagens se mantêm como diálogo porque o dramaturgo ainda respeita a forma dramática, mas são quase solilóquios, o que revela seu tema lírico. *Três Irmãs* exemplifica perfeitamente a análise de Szondi. São personagens que

[...] sonham com o futuro, bêbados de recordação. Seu presente é esmagado entre o passado e o futuro. [...] Ao que parece, a dupla renúncia, que caracteriza os seres de Tchekhov, deve ter como correlata a negação da ação [não há impulso de ação no presente] e do diálogo [autorreflexão dos quase-solilóquios] – as duas categorias formais mais importantes do drama –; portanto, a negação da própria forma dramática. (SZONDI, 2011, p. 40 - 41)

Na obra de Strindberg, Szondi enxerga outra ruptura épica com o drama clássico: não há unidade de ação, mas unidade do “eu” (SZONDI, 2011). Várias evidências, em peças do dramaturgo sueco, apontam para a substituição da ação objetiva, motor do drama, pela trajetória subjetiva de uma figura central (SZONDI, 2011).

Em Maeterlinck, a exposição épica ganha lugar quando a categoria dramática da ação é substituída pela situação, o que convida a denominação de “drama estático” para suas obras (SZONDI, 2011). O autor cria temas que impedem os personagens de agir, ao mesmo tempo em que os obriga a ser minimamente “funcionais” dramaticamente, já que está ainda sob a influência do cânone do drama.

Hauptmann, por sua vez, explora temas sociais e econômicos que minam, ou quase minam, a possibilidade de aprofundar a relação inter-humana, tão fundamental no drama clássico. Claro que, como os outros autores mencionados, Hauptmann também “esconde” esses temas épicos com elementos da estrutura dramática, mas não deixa de tentar subverter o modelo.

Diante dessas possibilidades de ruptura apresentadas nas obras dos autores citados e destrinchadas por Szondi, que consegue compilar, no conceito de “crise do drama”, obras e dramaturgos que ainda não rompem totalmente com o formato dramático clássico, mas preparam o terreno para a chegada do “drama moderno” no século XX.

Posteriormente, Szondi apresenta as “tentativas de salvação” do drama (SZONDI, 2011), estratégias implementadas por diversos autores que mantinham as características dramáticas essenciais, ou seja, a rigidez do modelo dramático. Nesse contexto, incluem-se, entre outros, Garcia Lorca, Hofmannsthal e até os próprios Hauptmann e Strindberg, que buscaram o rompimento, mas também confirmaram o cânone.

Em contrapartida, há aqueles dramaturgos que fizeram de vez a curva em direção ao épico e cujos movimentos e obras Szondi denominou “tentativas de resolução” (SZONDI, 2011). Ao passo que, na “crise do drama”, os autores traziam elementos épicos sutis ao utilizarem o modelo dramático clássico, nesse segundo momento, esses outros autores construíram um novo modelo de dramaturgia, claramente fora do cânone e cujos elementos épicos são bem mais explícitos. Uma vez que esta pesquisa se restringe a destrinchar desvios

líricos, não serão pormenorizados todos os autores que fizeram uso de dispositivos de epicização e foram analisados por Szondi, como Bruckner, por exemplo. No entanto, como exemplificação, serão mencionadas as elaborações de Brecht a respeito do seu Teatro Épico, as quais, citadas por Szondi como exemplo de “resolução” (SZONDI, 2015), ajudam a compreender o rompimento desse dramaturgo com o modelo dramático. Em seu texto *Notas sobre a ópera Ascensão e queda da cidade de Mahagonny*, Brecht foi certo e didático ao esquematizar suas proposições teatrais, conforme esclarece a figura apresentada a seguir.

Figura 1 – Tabela de Brecht, extraída de *Teoria do drama moderno* (SZONDI, 2011, p. 116)

<i>Forma dramática de teatro</i>	<i>Forma épica de teatro</i>
O palco “encarna” uma ação que se processa	Ele narra-a
Enreda o espectador na ação e consome sua atividade	Dele faz um observador, mas desperta sua atividade
Torna possível que ele tenha sentimentos	Dele exige decisões
Proporciona-lhe vivências	Proporciona-lhe conhecimentos
O espectador é transportado para dentro de uma ação	Ele é colocado em contraposição a ela
Trabalha-se com sugestões	Trabalha-se com argumentos
Os sentimentos são conservados	São impelidos ao conhecimento
Supõe-se que o homem é algo conhecido	O homem é objeto da investigação
O homem imutável	O homem mutável e modificador
Tensão voltada ao desenlace	Tensão voltada para o andamento
Uma cena serve a outra	Cada cena vale por si
Os acontecimentos decorrem linearmente	Em curvas
<i>Natura non facit saltus</i> ²³	<i>Facit saltus</i>
O mundo tal como ele é	O mundo como ele será e vem a ser
O que se põe ao homem como dever suas pulsões	O que o homem não pode não fazer suas motivações
O pensamento determina o ser	O ser social determina o pensamento

Com esse panorama da virada dramatúrgica promovida no início do século XX, é possível compreender as possibilidades de desvio em relação ao modelo dramático, bem como as possibilidades de inauguração de novos modelos e novos dispositivos que possam dar

conta dos outros dois gêneros poéticos: o épico, como nos mostra Szondi, e o lírico, a ser tratado daqui para frente.

É fundamental, para contextualizar esses modelos e fissuras, ressaltar que os autores escolhidos por Szondi não foram os primeiros na história do teatro a inserir elementos épicos em suas peças. Na realidade, desde a Grécia Antiga, a dramaturgia abraça épico e lírico e, também, no próprio Renascimento, período em que Szondi enxerga o nascimento do “drama clássico” (SZONDI, 2011), Shakespeare escreveu os famosos solilóquios, textos de fortes traços líricos. Exemplo disso são os monólogos, que exercem “funções épicas e líricas a fim de comunicar informações que escapam, seja no aqui e agora do ato enunciativo, seja na esfera ‘inter-humana’, trazendo à tona o estado interior do personagem” (SARRAZAC, 2012, p. 116).

Nesse sentido, pode-se apresentar como exemplo de traço épico um trecho de *Antígona*, peça escrita por Sófocles há mais de 2 500 anos, na tradução de Millôr Fernandes.

GUARDA – Conto o que aconteceu: voltamos para o posto de vigília, apavorados com tuas terríveis ameaças, limpamos o pó e a terra que cobria o corpo já em estado de putrefação e nos sentamos perto, numas pedras, de costas para o vento, pois o mau cheiro era insuportável. Cada um procurava ter os olhos mais abertos do que o outro, e todos se punham aos palavrões e às ameaças se alguém, cedendo ao cansaço, cochilava. (Sófocles, in BELTRÃO, 2023, p. 123)

Nessa fala, um dos guardas de Creonte conta como encontrou Antígona ao tentar enterrar seu irmão Polinices. Nela, se exercita a maior essência do gênero épico: a “apresentação”. O guarda descreve minuciosamente a situação e narra o que se passou. Como se verifica, os desvios épicos, mais ou menos evidentes, mais ou menos estruturais, estão presentes na dramaturgia há muito tempo, talvez desde sempre.

Quanto aos traços líricos, vale convocar o solilóquio do príncipe da Dinamarca em *Hamlet*, em que o personagem assume a essência lírica do sujeito transformado em objeto, questionando a própria gênese desse sujeito-objeto.

HAMLET: Ser ou não ser – eis a questão.
Será mais nobre sofrer na alma
Pedradas e flechadas do destino feroz
Ou pegar em armas contra o mar de angústias –
E, combatendo-o, dar-lhe fim? Morrer; dormir;
Só isso. E com o sono – dizem – extinguir
Dores do coração e as mil mazelas naturais
A que a carne é sujeita; eis uma consumação
Ardentemente desejável. Morrer – dormir –
Dormir! Talvez sonhar. Aí está o obstáculo!
Os sonhos que hão de vir no sono da morte

Quando tivermos escapado do tumulto vital
 Nos obrigam a hesitar: e é essa reflexão
 Que dá à desventura uma vida tão longa.
 Pois quem suportaria o açoite e os insultos do mundo,
 A afronta do opressor, o desdém do orgulhoso,
 As pontadas do amor humilhado, as delongas da lei,
 A prepotência do mando, e o achincalhe
 Que o mérito paciente recebe dos inúteis,
 Podendo, ele próprio, encontrar seu repouso
 Com um simples punhal? Quem aguentaria fardos,
 Gemendo e suando numa vida servil,
 Senão porque o terror de alguma coisa após a morte
 O país não descoberto, de cujos confins
 Jamais voltou nenhum viajante – nos confunde a vontade,
 Nos faz preferir e suportar os males que já temos,
 A fugirmos para outros que desconhecemos?
 E assim a reflexão faz todos nós covardes.
 E assim o matiz natural da decisão
 Se transforma no doentio pálido do pensamento.
 E empreitadas de vigor e coragem,
 Refletidas demais, saem de seu caminho,
 Perdem o nome de ação. (SHAKESPEARE, 1999, p. 63 e 64)

Evidente que Szondi conhece a herança épica e lírica deixada por dramaturgos como Sófocles e Shakespeare, mas as suas ideias de “drama absoluto” e de “crise do drama” se inserem em um contexto histórico específico, séculos XVIII e especialmente XIX, em que esse modelo de drama tornou-se dominante por quase dois séculos, uma espécie de regra tácita, ligada à ideia de “peças bem feitas”¹. Portanto, por mais que nenhuma peça se encaixasse perfeitamente no molde, ele foi perseguido por quem escrevia para teatro. Nesse contexto, faz todo sentido que Szondi parta do “drama absoluto” para compreender o movimento de ruptura com esse cânone.

Depois de Szondi, outros pesquisadores – como Jean-Pierre Ryngaert, em *Ler o teatro contemporâneo* –, se ocuparam de investigar esse movimento na segunda metade do século XX e forneceram conceitos importantíssimos na exploração dos desvios épicos e líricos. Neste trabalho, destaca-se o grupo de Sarrazac, que sedimentou conceitos importantes para esta pesquisa.

Se Peter Szondi identificou uma crise e vislumbrou uma solução, Jean-Pierre Sarrazac (2012), por sua vez, propõe que a crise não tem fim – nem significado, nem direção. A crise é permanente, o drama é uma forma em crise. O dramaturgo, professor e coordenador do Grupo de Pesquisas sobre o Drama, da Universidade de Paris III, desenvolveu, com seus colaboradores, um olhar sobre a produção dramática contemporânea que dialoga com Peter Szondi e também com Bakhtin, atualizando-os para uma perspectiva menos canônica, menos teleológica do drama, na qual o interesse do estudo estaria voltado mais para as múltiplas e cambiantes

¹ Tradução do termo “*piece bien fait*”. (PALLOTTINI, 1988, p. 57)

conexões entre as formas dramáticas do que para uma explicação totalizadora, capaz de identificar um eixo comum a todas elas. (SANCHES, 2016, p. 63)

Algumas das noções apresentadas, em *Léxico do drama moderno e contemporâneo*, por Sarrazac e seu grupo de pesquisa serão citadas posteriormente, neste trabalho, e ajudarão a destrinchar as peças nos estudos de caso.

1.3 Um adendo importante

[...] apenas a vertente épica foi devidamente identificada e valorizada pelos autores que se debruçaram sobre a multifacetada produção dramática que emerge nas primeiras décadas do século XX [...] (MENDES, 2015, p. 7)

Por mais que as análises de Szondi tenham sido de grande valor para os estudos da dramaturgia moderna e contemporânea, a pesquisadora brasileira Cleise Mendes levantou uma importante ressalva em seu artigo *A ação do lírico na dramaturgia contemporânea*. Ela critica o olhar restritivo de Peter Szondi, que estudou a fundo os recursos épicos, mas deu pouca atenção às incursões líricas, que eram visíveis até mesmo nos dramaturgos que faziam parte do estudo de *Teoria do drama moderno*, como August Strindberg. Ele é um autor que explora movimentos líricos em suas peças, mas teve apenas a virada épica aprofundada por Szondi. Mendes também aponta, como fez Jean-Pierre Sarrazac, o caráter teleológico das formulações de Szondi, que enxerga uma espécie de “evolução” do “drama absoluto” rumo ao domínio do épico (MENDES, 2015).

Ao observar a lacuna de pesquisa a respeito dos desvios líricos, Mendes propõe a existência de um “drama lírico” (MENDES, 2015) como forma de compreender os dispositivos líricos que desmontam o modelo dramático e fundam uma nova forma, como demonstrado no trecho a seguir.

A ação do lírico tem o poder de redesenhar as formas canônicas da tessitura dramática e de engendrar modos peculiares de composição dramática. A pluralidade discursiva, que marca a produção atual, contempla, na variedade das escritas, estratégias próprias do gênero lírico, que, nos planos formal e temático, desempenham papel fundamental para a configuração de processos de subjetivação que subvertem as categorias tradicionais do drama e podem ser inscritos na noção de drama lírico aqui proposta. (MENDES, 2015, p. 15)

Os estudos de Mendes são pilares para localizar os textos a serem analisados, posteriormente, nesta pesquisa, assim como os estudos de Sarrazac e seu grupo de pesquisa.

Embora a própria autora enxergue também, no trabalho do grupo, um viés que privilegia o épico (MENDES, 2015), há algumas classificações que muito contribuem para delinear os desvios líricos, como o verbete de “monodrama”, por exemplo. (SARRAZAC, 2012)

Diante das diferentes perspectivas, é possível perceber a erupção de diversas possibilidades, tanto épicas quanto líricas, que se seguiram à “crise do drama”. Nas fissuras do modelo dramático, surgiram novas formas, formas desviantes, que serão tratadas no terceiro capítulo, a fim de serem compreendidas as diferentes incursões líricas e posicioná-las em relação umas às outras. E tudo isso só é possível abordando o “drama lírico”, de que trata Mendes, e as pontuações de Sarrazac.

CAPÍTULO 2 – ELEMENTOS DE CONTRASTE

2.1 Dispositivos dramáticos

Para que seja puro, o drama deve viver sozinho, por si, por seus personagens, que agem e dialogam. Quando precisa de algo mais, isto significa que falhou enquanto pureza. (PALLOTTINI, 1988, p. 54)

Uma vez apresentadas as mudanças propostas para o “drama puro”, como estabelece Szondi, cabe compreender sua estrutura. Renata Pallottini, em seu livro *Introdução à dramaturgia*, sintetiza as bases que sustentam o que se poderia chamar de “dramática aristotélica” (PALLOTTINI, 1988). Herdeiro do Renascimento (SZONDI, 2011), o “drama clássico” se estabeleceu fortemente no século XIX, tendo na França vários de seus expoentes. Na tentativa “de ser mais aristotélico que Aristóteles” (PALLOTTINI, 1988, p. 55), esse modelo de drama não só mira as três unidades (de tempo, espaço e ação), mas também se molda a partir dos outros preceitos da *Poética*.

O caráter essencial do drama é o conflito social – pessoas contra outras pessoas, ou indivíduos contra grupos, ou grupos contra outros grupos, ou grupos contra forças sociais e naturais –, conflito no qual a vontade consciente, exercida no sentido de se alcançar objetivos específicos e aceitáveis, é suficientemente forte para trazer o conflito ao ponto da crise. (CLARK, 1959, p. 542, apud PALLOTTINI, 1988, p. 36)

No trecho acima, Pallottini cita a definição de drama proposta pelo teórico John Howard Lawson, a qual ajuda a condensar os pilares que sustentam o drama. Primeiramente, trata-se do conflito: choque da vontade consciente do herói com algum obstáculo (como mencionado no trecho acima). Com a vontade consciente, o personagem aceita antecipadamente “a responsabilidade das consequências de seus atos” (HEGEL, 1964, p. 451, apud PALLOTTINI, 1988, p. 14) e produz uma ação dramática, e uma ação só é dramática, segundo Hegel, “se produzir outros interesses e paixões opostas” (PALLOTTINI, 1988, p.11), daí o conflito. A crise é justamente o ápice do conflito central: o clímax.

Esse vocabulário é fundamental para alimentar as quatro leis do drama propostas por Augusto Boal, que tratam exatamente do “drama aristotélico” (PALLOTTINI, 1988). Tais leis, formuladas pelo pesquisador brasileiro a partir dos conceitos de Hegel, são apresentadas por Pallottini, aluna de Boal no Curso de Dramaturgia e Crítica da Escola de Arte Dramática de São Paulo.

A primeira lei trata do conflito – o esqueleto de uma peça dramática –, necessário que se faça presente. (PALLOTTINI, 1988) Na análise de uma peça, precisa-se tratar dos conflitos nela apresentados e definir o conflito central, ao qual responde o encadeamento das ações – as peças do dominó. Segundo Boal, “onde não há conflito, não há drama.” (PALLOTTINI, 1988, p. 41)

A respeito, ainda, do conflito, Boal propõe as leis da variação quantitativa e da variação qualitativa. Se há um conflito central, há também conflitos menores, um pequeno conflito que, em cada cena, mantém vivo o fluxo dramático, não estático. Portanto, é preciso que esses conflitos nasçam, instalem-se, cresçam e aumentem em quantidade (PALLOTTINI, 1988). Quanto à variação qualitativa, verifica-se que ela se impõe quando o conflito, sem ter para onde crescer, precisa transformar-se, como mostra o exemplo utilizado por Pallottini, que expressa o conflito nascido do antagonismo entre as famílias Montecchio e Capuleto em *Romeu e Julieta*, conforme explicitado a seguir.

Esse antagonismo se exacerba no decorrer da peça, vai se intensificando devido aos acontecimentos, aumenta quantitativamente. Quando, porém, a morte dos dois amantes, por assim dizer, dissolve aquela hostilidade, que crescera todo o tempo, o que sobrevém é uma mudança qualitativa. É claro que a paz superveniente estava contida na anterior hostilidade (a qual fora precedida, naturalmente, de uma indiferença que não é hostilidade nem paz). A paz, no entanto, sucedeu a primitiva indiferença e a posterior hostilidade; os conflitos tinham se exacerbado até o limite máximo possível nas circunstâncias; depois, por consequência do conflito aumentado (e com toda a ação dramática correspondente), ocorreu a variação de qualidade: a pacificação. (PALLOTTINI, 1988, p. 49)

A última lei proposta por Boal trata de interdependência, uma vez que, segundo Hegel, “tudo depende de tudo e nada tem sentido tomado isoladamente” (PALLOTTINI, 1988, p. 50). Isso faz valer a máxima dramática do encadeamento entre as partes do drama, noção mencionada desde Aristóteles. A respeito dessa última lei, Pallottini ainda arremata: “tudo o que for feito será feito para servir à ação principal, para enriquecê-la, explicá-la, aperfeiçoá-la.” (PALLOTTINI, 1988, p. 50)

Expostas as leis de Boal/Hegel, cabe mencionar os parâmetros para a análise dos rumos dramáticos de uma peça. Somam-se a eles, ainda, as características do “drama absoluto” segundo Szondi, em que são ressaltados o absoluto diálogo, a relação inter-humana e as unidades de tempo, espaço e ação, ou seja, uma sólida base para destrinchar “dramas aristotélicos”. Neste trabalho, pretende-se analisar obras que se desviam desse formato. Por isso, é preciso citar novamente Cleise Mendes.

2.2 Dispositivos líricos

Voltando ao artigo de Mendes, é preciso sedimentar os dispositivos líricos mapeados por ela e observar a presença de um ou mais deles nas obras a serem analisadas. A autora brasileira destaca algumas marcas possíveis do gênero lírico na dramaturgia, como explicitado a seguir.

[...] o predomínio da função poética sobre a representativa na linguagem; união de som e sentido, com ênfase na música das palavras; fusão de sujeito e objeto da percepção; subjetivação de espaço e tempo; presença da repetição como recurso de fazer perdurar o fluxo lírico, com uso de estribilhos e variações temáticas; recusa da lógica sintática, com predileção por construções paratáticas (com partes coordenadas, livres de hierarquia), entre outros. (MENDES, 2015, p. 9)

Assim como as leis de Boal e de Szondi servem como parâmetro para destacar o gênero dramático, os dispositivos acima, citados por Mendes, destacam o gênero lírico. Nesse sentido, pretende-se, neste trabalho, daqui para a frente, aplicar os dois parâmetros na análise das peças a fim de compreender de que maneira os desvios líricos ocorrem e, ao mesmo tempo, como se distanciam do “teatro dramático”. (PALLOTTINI, 1988)

2.3 Dispositivos gráficos

Dado que, neste trabalho, pretende-se, além de identificar como desvios líricos provocam alterações no padrão gráfico, é preciso estabelecer, assim como foi feito com o “drama absoluto”, um referencial gráfico, um ponto do qual os textos aqui analisados se desviam.

O cânone gráfico estabelece regras de diagramação – forma de dispor elementos em uma página – de peças de teatro. Aproveitando o modelo de Szondi, verifica-se que um texto se realiza exclusivamente no diálogo, ou seja, cada trecho do texto pertence a um personagem, e tem rubricas, trechos que descrevem a ação do personagem em cena. Com esses dois elementos, a grafia do texto se ocupa de nomear os personagens antes do trecho que cabe a cada um deles, diferenciando, assim, “falas” de rubricas. A seguir, um exemplo retirado da peça *O Beijo no Asfalto*, de Nelson Rodrigues.

Imagem 2 – Trecho de *O Beijo no Asfalto* (RODRIGUES, 2012, p. 68).

(Trevas. Luz no quarto de Amado Ribeiro. O repórter está sem paletó com a fralda da camisa para fora das calças. Empunha uma garrafa de cerveja. De vez em quando bebe pelo gargalo com uma sede feliz. O repórter está, na melhor das hipóteses, semibêbado.)

AMADO — Quem? Quem? Falar comigo? Olha! Manda subir. Sobe, sobe!... *(Aprígio entra)*

AMADO *(incerto)* — O senhor é?

APRÍGIO *(formal)* — O sogro de.

AMADO — O sogro, exatamente. Eu estava reconhecendo. Graças a Deus, sou bom fisio-
nomista.

APRÍGIO *(com uma grave amabilidade)* — Boa noite. *(Amado faz um gesto circular, que abrange todo o quarto)*

AMADO — Desculpe a esculhambação. O quarto está uma bagunça.

O trecho acima evidencia que o elemento gráfico que diferencia rubricas de “falas” é o itálico, que pertence às rubricas; também os parênteses destacam as rubricas. A diagramação, tradicionalmente na literatura dramática, exerceu a função de distinguir diferentes momentos do texto, não deixando dúvida sobre quem é o dono daquele trecho de texto como, no caso, se é Amado ou Aprígio e se é uma rubrica ou não. Nesse modelo, hegemônico na literatura dramática do “drama clássico”, mas ainda vigente, séculos depois em Nelson Rodrigues, a grafia exerce função simplesmente referencial, não se relacionando com o conteúdo do texto diagramado. Não importa se Aprígio está pedindo desculpas, anunciando a previsão do tempo, ou mesmo confessando seu amor pelo gênero. O formato é o mesmo, ele não se relaciona com o conteúdo e a poética do texto, ou seja, a distribuição das palavras na página, não se altera. Além disso, é preciso ressaltar que esse modelo remete à diagramação da prosa.

Mas, se existe um modelo, pode existir também um desvio. E desses desvios iremos tratar quando for o momento de analisar cada texto, já que cada um tem sua especificidade e usa as possibilidades gráficas de maneira diferente. Por mais que esse cânone sirva perfeitamente aos pilares do drama clássico, ele também foi utilizado em peças em que foi desconstruída completamente essa estrutura dramática. Brecht, Beckett e tantos outros publicaram a partir dessas regras.

CAPÍTULO 3 – ESTUDOS DE CASO

Neste capítulo, pretende-se analisar como desvios líricos provocam diferentes formatações gráficas em peças de teatro, a partir dos dispositivos expostos no capítulo anterior. Pela lente de Szondi e Boal/Hegel, entender o quanto cada peça se identifica com o drama aristotélico; pela lente de Mendes, identificar como, em cada texto, estão inseridos aspectos líricos em sua composição; a partir do cânone gráfico, observar as estratégias utilizadas ao dispor as palavras na página.

3.1 *O Rato no Muro*, de Hilda Hilst

AS NOVE FREIRAS JUNTAS: Nós somos um. Nós somos apenas um. Um só rosto. Um. (*pausa*)

AS NOVE FREIRAS JUNTAS (*tom salmódico*): De todas as nossas culpas, perdoai-nos. De todas as nossas culpas, salvai-nos. De todas as nossas culpas, esquecei-vos. (HILST, 2000, p. 67)

O Rato no Muro é uma peça de Hilda Hilst escrita em 1967 e publicada em 2000 pela Nankin Editorial e retrata nove freiras – Irmã A, Irmã B, Irmã C, e assim sucessivamente até a letra I – e uma Irmã Superiora. Elas estão em uma capela, isoladas do mundo exterior – há mundo exterior? – e rezam, expõem suas culpas, mas também conversam sobre a situação imposta a elas. A Superiora comanda o ambiente e os rituais de maneira autoritária e restritiva. Além do enorme muro que rodeia a capela, a Superiora havia construído uma cerca que impedia qualquer vislumbre de liberdade. A peça começa com um ritual inicial em que as Irmãs devem confessar suas culpas e, então, se punirem com um pequeno chicote. Na sequência, a Irmã H, que não confessou culpa alguma e havia se desgarrado do grupo, começa a refletir com Irmã I, sua irmã de sangue, sobre o isolamento mantido pela Superiora, sobre a impossibilidade de enxergar algo para além da cerca, além do muro. Aos poucos, as outras Irmãs – excetuando-se a Irmã D e a Irmã E – se juntam à conversa e vão recuperando a memória de quando “eles” passaram por ali. “Eles” são seres desconhecidos, seres de “hálito luminoso” que eram quase como anjos e que chegaram a tocar o muro (HILST, 2000). “Eles” são objeto de deslumbre, de fascínio, de medo, de liberdade. É como se a vida daquelas Irmãs se dividisse em antes e depois deles. E foi por causa deles que a Superiora instalou a cerca, e é por causa deles que a Superiora impede que as Irmãs se aproximem do muro ou mesmo olhem para ele. Quando conseguem recuperar ligeiramente a imagem deles e se dão conta da

reclusão imposta pela Superiora, elas decidem pular o muro, fugir da capela e ganhar o mundo. Nesse momento, a Superiora surge junto da Irmã D carregando o caixão da Irmã E, que teria se suicidado após a morte do gato que vivia na capela. A Superiora se impõe contra a tentativa das Irmãs e retoma o ritual do início, conseguindo manter o controle sobre as Irmãs, exceto sobre a Irmã H, a mais subversiva, que se recusa a acompanhar o coro de oração e termina a peça gritando e implorando às Irmãs que não se entreguem de novo ao domínio da culpa.

Pensando no drama clássico, a peça possui relativa unidade de ação, já que há coordenação, mas o presente do diálogo na verdade é uma reconstituição do passado. Também possui relativa unidade de espaço, embora a maior parte da peça se passe na capela, há duas cenas na parte externa. Não possui unidade de tempo, uma vez que, além de ter o passado como tema principal – a vinda deles –, utiliza o recurso de *flashback*². De fato, a peça se realiza exclusivamente em diálogos, mas mesmo esses diálogos estão repletos de movimentos líricos, como as orações. Quanto à relação inter-humana, ela se desenha na cumplicidade entre as Irmãs e na opressão praticada pela Superiora, mas escapa a ela a referência a um mundo exterior, a *eles*, a algo literalmente de fora que influencie essa relação e ocupe o diálogo e as ações.

Ainda considerando a lente do drama clássico, pensando nas leis de Boal/Hegel, é difícil falar em conflito no sentido mais “clássico”. Embora haja uma evidente contraposição das vontades das Irmãs e da Superiora, não é possível encaixar a pulsão das Irmãs de escapar na ideia de ação dramática, abordada anteriormente: nem ação, de fato, há; existe apenas a recuperação do passado e o desejo de transpor o muro. A própria “ação” é reflexo da essência lírica apresentada por Staiger, a “recordação” (STAIGER, 1977). Sem conflito – por essa lente escolhida –, não cabe falar em variações quantitativa e qualitativa, outras duas leis de Boal/Hegel. Mesmo a interdependência não se estabelece completamente. Ao olhar com critério, não faz sentido designar-se encadeamento de ações uma vez que a reunião das Irmãs, ponto central da peça, não possui sequer motivo aparente. Elas apenas surgem, uma a uma, e se debruçam não sobre o tempo presente, mas sobre o passado. Isso desmonta o pilar dramático de que “cada momento tem de conter em si o germe do futuro, ser *prenhe do futuro*.” (SZONDI, 2011, p. 27)

Se o texto de Hilda Hilst não cabe nos parâmetros do “drama aristotélico”, é Mendes quem nos oferece meios de analisar alguns dispositivos utilizados pela autora. É possível

² Quando a ação se desloca do presente para o passado, recordando o que aconteceu naquele momento. Na peça, isso ocorre quando a Irmã B recupera seu diálogo com a Superiora. (HILST, 2000, p. 79)

observar, em *O Rato no Muro*, diversos elementos do “drama lírico”. O predomínio da função poética sobre a representativa está presente em diversas passagens do texto, como nas frases “IRMÃ G: O sangue tem cordas invisíveis.” (HILST, 2000, p. 81) e “IRMÃ G: Tinham o hálito luminoso” (HILST, 2000, p. 82). A união de som e sentido, citada por Mendes, também ocorre no texto quando a referência de dor se une à ordem alfabética das Irmãs, além da exploração da sonoridade das sílabas, das palavras, como se verifica no trecho a seguir.

IRMÃ G: Eu não me canso de comer. É uma coisa do ventre. É doença.
 SUPERIORA: É culpa. (*todas voltam-se para a Superiora*)
 IRMÃS A, B, C e F (*vagarosamente*): Tan...tas, tan...tas, tan...tas...
 SUPERIORA: E de que espécie?
 IRMÃS A, B, C e F (*tom cantante. Tensão. Destacando as sílabas*): Múltiplas.
 (*Irmã H desespera-se, faz gestos para que não continuem*)
 SUPERIORA (*tom crescente*): De A a I?
 IRMÃS A, B, C e F (*tom cantante, crescente. Tensão*): Aí... sim... AAAAííí... A ...
 í. (HILST, 2000, p. 92)

Ainda com base nos parâmetros formulados por Mendes, é possível observar a fusão de sujeito e objeto da percepção, por exemplo, no trecho “IRMÃ F: Hoje o dia foi tão longo... Olhei o pássaro que pousou na janela. Tive vontade de ser.” (HILST, 2000, p. 68). A subjetivação do espaço não ocorre, mas a do tempo, sim. Nenhum marco temporal é objetivo, todos podem estar mais distantes ou mais próximos, a depender da Irmã que o relata, como evidenciado no trecho a seguir.

“IRMÃ H: E havia o gato.
 IRMÃ I: Ele morreu agora.
 IRMÃ H: Tudo faz tão pouco tempo...
 IRMÃ I: Faz muito tempo, meu Deus! Já faz muito tempo! Muito tempo.” (HILST, 2000, p. 70)

A presença da repetição é outra característica muito presente no texto de Hilda Hilst. As preces das Irmãs – e uma prece é, por si só, uma repetição – aparecem no início da peça e retornam no final, garantindo o fluxo lírico da peça. Um exemplo das preces está descrito no início deste subcapítulo.

São esses, portanto, os dispositivos apontados por Cleise que se fazem presentes em *O Rato no Muro*, evidenciando a forte tendência lírica da peça e seu acentuado desvio em relação ao “drama aristotélico”.

Quanto aos desvios gráficos, verifica-se que, nessa peça, eles não estão presentes. A diagramação respeita o modelo citado anteriormente e opta-se por imprimir movimentos

líricos na forma dramaturgica, mas não na forma gráfica. Mesmo assim, ela serve muito bem como exemplo de peça que se desvia radicalmente em direção ao lírico, mas se mantém no modelo gráfico.

3.2 *Vaga Carne*, de Grace Passô

“Vocês pensam que minha existência não existe, mas precisam saber que vozes existem sim. E invadem matérias. E são vorazes pelas matérias. Ontem entrei em você, coisa. É possível. Mas você não se lembra. Lembra? Lembra sim...” (PASSÔ, 2020, p. 22)

Vaga Carne, peça de Grace Passô que estreou em 2016, foi publicada pela editora Javali em 2020. Na peça, uma voz que invade matérias – um pato, um cachorro, um creme, um vidro de mostarda, um cafezinho, uma mulher. A Voz invade uma mulher e começa a explorar essa carne, buscando entender a composição e a complexidade desse corpo.

O texto não se encaixa nas leis do “drama aristotélico”, afinal, o próprio conceito de ação dramática torna-se frágil. Hegel entende a ação dramática como um movimento que produz “outros interesses e paixões opostas” (PALLOTTINI, 1988, p. 11), mas a trajetória da Voz errante no corpo de uma mulher inerte caminha muito mais no sentido da cumplicidade do que do conflito intersubjetivo³. Aos poucos, a Voz se afeiçoa à carne, ao esquecimento que o corpo é capaz de proporcionar, até que a Voz consiga finalmente compreender aquele corpo, ouvir a voz própria da mulher, mas não é capaz de falar, porque a peça se encerra. Há algum descompasso entre as vontades da Voz e o contexto que permeia uma mulher, as limitações a ela impostas, mas não se pode nomear de conflito; pelo menos, não pela lente de Hegel. Por essa razão, é difícil aplicar a unidade de ação no texto, e as unidades de tempo e espaço também refletem a mesma dificuldade. A própria autora, antes do início do texto, refere-se ao “onde” como “um corpo de uma mulher” (PASSÔ, 2020, p. 17), mas, antes que a Voz invada o corpo, ela já soa no breu, o que já desmonta a unidade de espaço.

Ainda pensando no drama clássico, a exclusividade do diálogo não se estabelece de maneira alguma na peça, que é de um monólogo – mais à frente trataremos disso –, e a relação intersubjetiva, inter-humana, tão sublinhada por Szondi, não é um parâmetro possível

³ É preciso pontuar que há outras formas de conflito que não o intersubjetivo. Esse é apenas o recorte do “drama aristotélico”, mas há outros modelos possíveis, como apontam João Pedro Ricken Lopes de Barros e Lidia Olinto no artigo *O Elemento Conflito na Dramaturgia Moderna e Contemporânea: ferramenta de análise e criação*, de 2022.

dado que são escassos os resquícios humanos – pensados como personagem dramático – na Voz e no corpo da mulher.

Quanto aos movimentos líricos no texto de Passô, eles são abundantes. Retomando os fundamentos de Staiger, observa-se que o próprio tema da peça está associado à essência do gênero lírico: uma voz que invade matérias e as investiga, ao mesmo tempo em que se deixa afetar por suas composições, é um exemplo de como o *um-no-outro*, que o teórico associa, tão intimamente, ao lírico, pode-se tornar argumento dramaturgico. É o entrelaçar de sujeito e objeto levado às últimas consequências. Ainda, para além do tema, a forma também serve-se do lírico.

Localizando novamente os parâmetros de Cleise, é possível identificar na peça a fusão de sujeito e objeto da percepção no tema da peça – conforme descrito acima –, mas também em pormenores do discurso, como no trecho a seguir.

Não! Inferno! Eu nunca, sua carne maldita, eu nunca tive isso, isso não é meu, eu sou um fluxo sonoro, eu não tenho mãe, eu sou outra coisa, o tempo é puro pra mim, pra mim não existe trajetória, pra mim não existe ‘cronologia’, eu sou uma voz apenas. Cadê minha palavra? (PASSÔ, 2020, p. 41)

A subjetivação de espaço não é um parâmetro contemplado inteiramente na peça, uma vez que a Voz estabelece a referência espacial do corpo da mulher, ao mesmo tempo em que também existe no breu, no nada. Também não é contemplada na peça a subjetivação do tempo, já que a errância também temporal da Voz acaba submetendo-se ao perecer do corpo da mulher. O próprio fim da peça, fim do tempo, escapa do controle da Voz, que não tem a chance de dizer o que a mulher gostaria de dizer.

Quanto à presença da repetição que mantém o fluxo lírico, é possível observá-la no refrão da Voz: “Vozes existem. Vorazes. Pelas matérias.” (PASSÔ, 2020, p. 19 e 20), quando se evoca o mote lírico da peça, o *um-no-outro*. Além disso, a união de som e sentido, que dá ênfase à música das palavras, aparece, entre outros trechos, quando o movimento da montanha russa se materializa no movimento das palavras: “[...] eu chego em cima eu chego embaixo como um trem bala como um raio sei lá se como um raio parece a imagem de uma montanha russa de uma montanha russa de uma montanha russa é desgastante é bom...” (PASSÔ, 2020, p. 27). No texto, a função poética também predomina sobre a representativa, como, por exemplo, no trecho em que a rubrica indica o abrir e fechar de olhos e a Voz diz: “Abrir ostra, fechar ostra, abrir ostra, fechar ostra, abrir ostra, fechar ostra. Coisa de chupar. Olho deve ser coisa de lambar.” (PASSÔ, 2020, p. 26)

Para abordar o desvio gráfico, é preciso trazer à tona novamente a noção de monólogo que Kerstin Hausbei e Françoise Heulot propõem em *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. No contexto do drama contemporâneo e, mais especificamente, em *Vaga Carne*, as seguintes características são forma, mas também são tema, como esclarecido no trecho a seguir.

Enquanto o personagem se dissolve na fala que o atravessa mais do que o constitui, o monólogo torna-se uma lufada da língua, a respiração estreitamente ligada ao corpo. O falatório transpõe para o teatro a fala oralizada inscrita no cotidiano que transcende ao invocar as falas múltiplas de um mundo. [...] O monólogo torna-se menos uma ferramenta de comunicação do que o suporte único para reconstituir uma identidade minada. O monólogo, em sua dimensão épica e lírica, explode, legando ao dramático pontos de apoio aleatórios. [...] Assim, quando o monólogo torna-se o conjunto de um texto projetado para o público, o diálogo extrapola o espaço da cena, onde o intercâmbio não é mais possível para procurar na plateia um interlocutor direto; o *status* do público torna-se aleatório, a ficção ganha terreno sobre o real e faz vacilar a ilusão teatral. O drama perde sua ancoragem intersubjetiva para encontrar outros pontos de apoio, alternâncias, como uma respiração. (SARRAZAC, 2012, p. 119)

Sabendo-se que a peça é um monólogo, a diagramação tradicional já se vê tensionada, uma vez que sua estrutura dialógica não contempla a forma proposta por Passô. A disposição gráfica se estabelece em uma diagramação que remete à poesia – braço da Lírica –, no sentido de não respeitar o cânone de (NOME DO PERSONAGEM): (TEXTO) – há apenas o texto, e todo ele pertence à Voz. As rubricas permanecem indicadas de maneira semelhante à tradicional, guardando a função representativa/referencial, mas, ao invés da opção pelo texto em itálico, utilizam-se diferentes fontes tipográficas para diferenciar as rubricas do texto a ser falado. A seguir estão expostas essas características.

Imagem 3 - Trecho de *Vaga Carne* (PASSÔ, 2020, p. 30).

aqui é só um microfone, coitada, ela não tem nada a dizer! Gritem palavras, eu boto aqui dentro!

A voz repete as palavras gritadas. Ocupa o corpo da mulher com as palavras que nasceram ali.

Para o corpo que habita. Pronto, companheira, é o suficiente, quero sair daqui. Chega. Acabou.

Nada acontece.

Eu quero sair, tem espaço lá fora, me deixa sair...

Nada acontece.

Você é teimosa, mas eu sou também. Eu vou ficar gritando aqui, até você não me suportar!

Nada acontece.

É pior pra você, eu estando aqui, ninguém vai te entender no mundo, você vai virar uma expressão estranha.

Nada acontece.

Anda, deixa de ser boba. Dá trabalho demais te mover, carne, eu vou me cansar, é exaustivo.

Nada acontece.

No trecho apresentado, o maior desvio gráfico é o aproveitamento do espaço vazio na página. Na tradição da grafia dramatúrgica, o vazio tem – para usar o termo de Mendes – a função representativa de tornar inteligível o texto e a divisão de personagens, ou mesmo marcar a versificação quando se trata de um texto em versos – como é o caso de *Hamlet*. Mas em *Vaga Carne*, a função representativa é substituída pela função poética quando o silêncio da Voz é transformado em vazio na página. Em alguns trechos, o silêncio é indicado pela rubrica, em outros – como no exemplo anterior –, a mesma rubrica indica que “nada acontece”. Em contrapartida, quando o silêncio vira matéria gráfica e poética – poética porque polissêmica, de muitos sentidos possíveis –, ao invés de indicação representativa, é aí que o lírico tem lugar na forma gráfica, é aí que o desvio em relação ao dramático se dá em tema, forma dramatúrgica e forma gráfica. A seguir, dois exemplos em que isso ocorre.

Imagens 4 – Trecho de *Vaga Carne* (PASSÔ, 2020, p. 34 - 35).

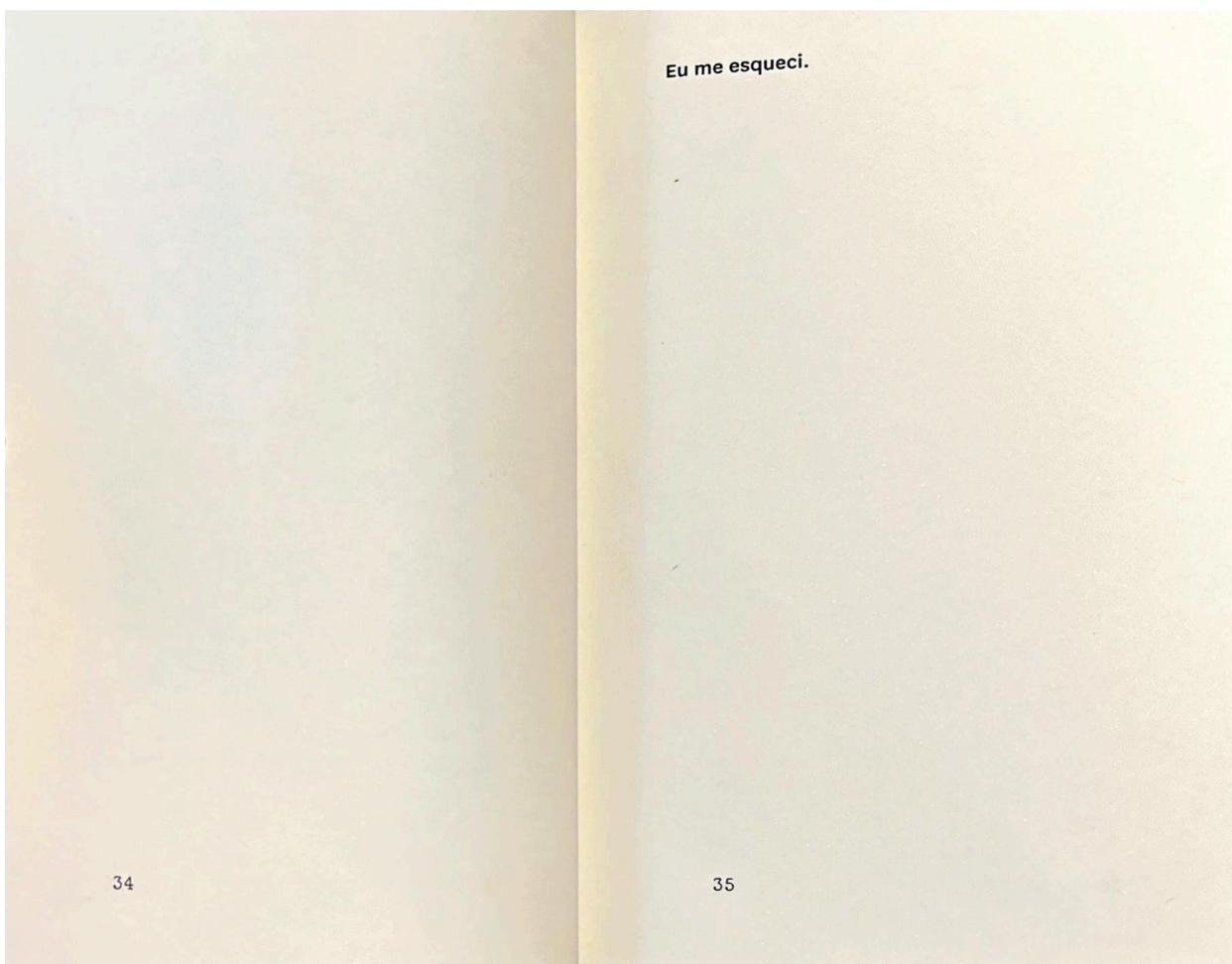
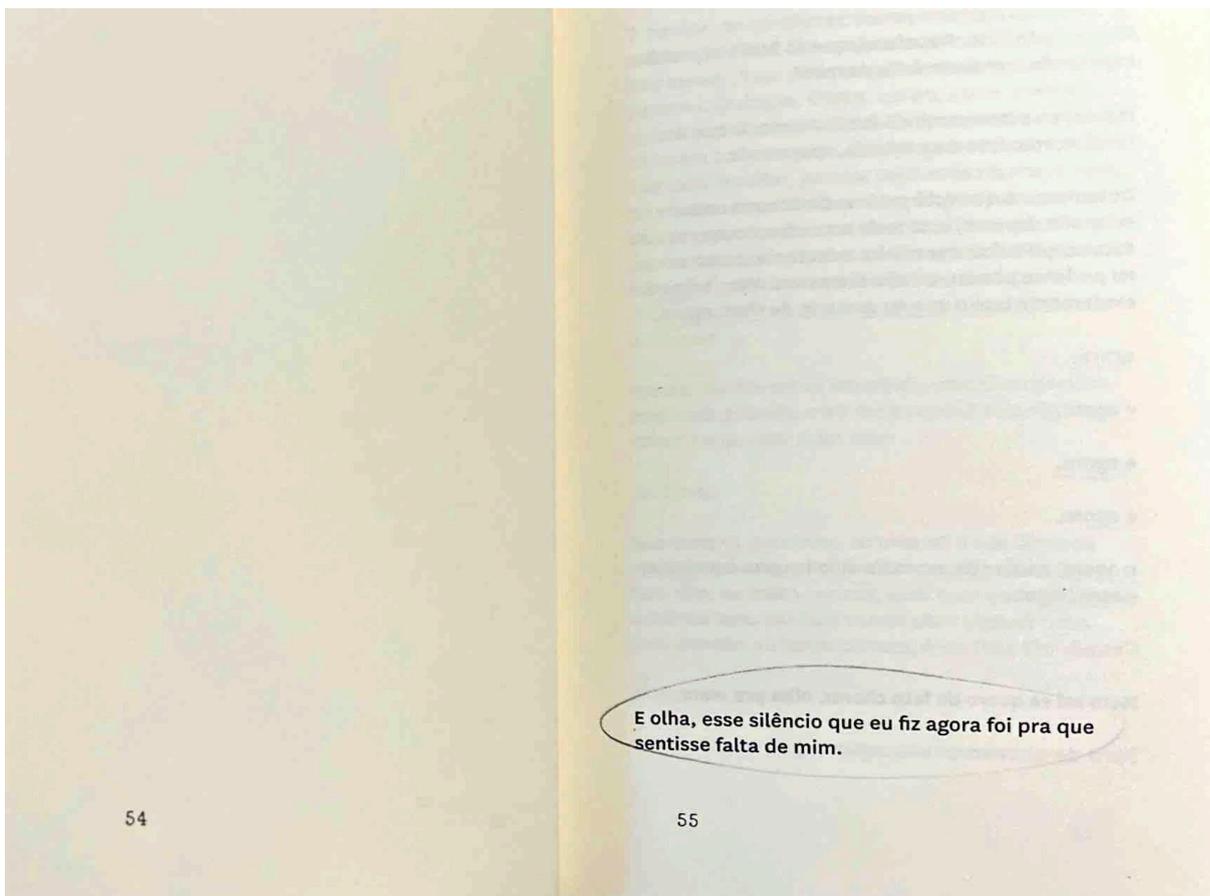


Imagem 5 – Trecho de *Vaga Carne* (PASSÔ, 2020, p. 54 - 55).



3.3 Trecho de *Psicose 4h48*, de Sarah Kane

Às 4h48
quando a sanidade vem me visitar
por uma hora e doze minutos fico em sã consciência.
Depois disso me vou outra vez,
uma marionete fragmentada, uma imbecil grotesca.
Estou aqui agora eu consigo me ver
mas quando estou encantada pela torpe ilusão da felicidade,
desse mágico repugnante e de sua máquina de feitiçaria,
não consigo tocar na essência do meu eu.

Psicose 4h48, última peça escrita pela inglesa Sarah Kane, estreou em 2000, pouco depois do suicídio da autora.⁴ O texto trata de uma figura – não identificamos as características de um personagem tradicional⁵ – em depressão, com intenções suicidas, fluxos de consciência desconexos e momentos de lucidez. Com relação à estrutura, a peça pode ser classificada como um monodrama, formato que Joseph Danan fundamentou em *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. Em princípio, “[...] o monodrama, num gesto paradoxal, emancipa-se do monólogo e torna-se ‘drama de um só’, mas com várias vozes” (SARRAZAC, 2012, p. 113), no sentido de que há uma perspectiva, uma lente para ver aquele universo, mas mais de uma voz – diferentemente do monólogo. É espinhoso cravar quantas vozes há na peça. Trata-se de um texto que rompe radicalmente com o cânone do drama, mas uma leitura possível é a de que há a voz de uma mulher em depressão e uma outra voz que, de certa forma, tenta mediar o comportamento da mulher – amigo? médico? psiquiatra? Certo é que a perspectiva hegemônica é a dessa voz feminina na iminência de um suicídio. O monodrama permite explorar a intrassubjetividade como forma (SARRAZAC, 2012, p. 114) em contraponto à intersubjetividade tradicional do drama clássico. Como traço lírico, cite-se o monodrama, que, formalmente, transforma sujeito em objeto.

Para além do monodrama, a peça faz uso de um recurso essencialmente épico: a montagem, “um termo técnico tomado do cinema, sugerindo, por conseguinte, acima de tudo a ideia de uma descontinuidade temporal, de tensões instaurando-se entre as diferentes partes da obra dramática” (SARRAZAC, 2012, p. 120), marcada graficamente no texto com – – – – –. Os diferentes quadros do texto se relacionam apenas pelo tema, enquanto fragmentam espaço, tempo e até as vozes.

Com tamanha distância formal do drama clássico, faz pouco sentido encaixar *Psicose 4h48* nos parâmetros de Szondi ou de Boal/Hegel. As três unidades já estão comprometidas, a relação intersubjetiva se transformou em intrassubjetiva, e o diálogo, embora exista em certos trechos, está muito longe de ser dominante. As quatro leis também “caem por terra” por não serem capazes de se moldarem à forma desviante do texto de Kane.

Já os dispositivos de Cleise, novamente, servem muito bem para contextualizar a obra nas suas características líricas. Como um relato radicalmente intrassubjetivo, o texto, a todo momento, funde sujeito e objeto da percepção e também acentua a subjetivação de espaço e de tempo. A repetição é disparada como forma de manutenção do fluxo lírico principalmente,

⁴ Neste trabalho, a referência usada é a tradução de Marcos Damaceno, utilizada na montagem da Cia. Stavis-Damaceno do texto de Sarah Kane. A tradução não foi publicada, mas foi disponibilizada por Marcos para ser utilizada na pesquisa.

⁵ Traços psicológicos, nome, nicho social, entre outros.

mas não exclusivamente, no trecho “afaga pisca soca corta torce corta soca corta flutua pisca brilha soca torce aperta brilha aperta”, que se torna refrão e ainda explora a união de som e sentido, a musicalidade da repetição, a maneira como cada “palavra-sentido” perde ou ganha força quando repetida exaustivamente. Por fim, a função poética frequentemente predomina sobre a representativa nos vários casos em que são associadas imagens não convencionais a sensações, como em “um assobio melancólico é o grito de um coração partido que soa na tigela infernal do teto da minha mente.”

O texto de Kane é um prato cheio para os desvios gráficos, explorados por Marcos Damaceno em sua tradução. Damaceno propõe uma diagramação que rompe com o cânone gráfico, aproveitando o monodrama verborrágico da autora. Quando há diálogo, a opção é por manter parte da estrutura tradicional, mas sem indicação de personagens – como é próprio do texto de Kane. Ao analisar o conteúdo, é possível perceber que se trata de duas vozes/figuras, mas a estrutura gráfica abre espaço para outras composições, como demonstrado no exemplo a seguir

Imagem 6 – Trecho de *Psicose 4h48*.

- Você fez algum plano?

- Tomar uma overdose, cortar os meus pulsos, depois me enforcar.

- Tudo isso de uma vez?

- De modo que não poderia ser interpretado como um grito de ajuda.

(Silêncio.)

- Não daria certo.

- Claro que daria.

- Não daria certo. Você se sentiria sonolenta por causa da overdose e não teria forças para cortar os pulsos.

(Silêncio.)

- Eu estaria em pé em cima de uma cadeira com uma corda enrolada no pescoço.

Nos outros módulos do texto, em que não há diálogo graficamente decupado, Damaceno propõe uma diagramação que potencializa o fluxo lírico – musicalidade e união de som e sentido, parâmetros de Mendes –, de maneira que a distribuição das palavras na página parece acompanhar o que seria a enunciação desse texto, ritmo e intensidade de vocalizar aquelas palavras, o “caminho” percorrido por quem lê o texto se conecta com a experiência de

quem ouve e vê a peça. Aqui, a força do lírico escapa da estrutura dramatúrgica e ganha a estrutura gráfica. A seguir, alguns exemplos

Imagem 7 – Trecho de *Psicose 4h48*.

Escotilha se abre
Luz opaca

a televisão fala
cheia de olhos
os espíritos da visão

e agora tenho tanto medo

vendo coisas
ouvindo coisas
não sei quem sou

língua para fora
pensamento embaralhado

os colapsos inconstantes da minha mente

Onde começo?

Imagem 8 – Trecho de *Psicose 4h48*.

impenitente

antipático
deslocado
desencarnado
desconstruído

Não imagino
(claramente)
que uma simples alma
podia
poderia
deveria
ou deverá

e se eles fizessem
não acho
(claramente)
que outro alma
uma alma como a minha
podia
poderia
deveria
ou deverá

não levar em conta

Nesse último exemplo, ainda é possível ver outro dispositivo lírico aplicado graficamente. A diagramação de “podia poderia deveria ou deverá” potencializa e enfatiza a ideia de repetição, outro parâmetro de Mendes ao fundamentar o drama lírico.

3.4 *Ressaca de palavras*, de Frank Siera

A obra *Ressaca de palavras*, do holandês Frank Siera, foi escrita em 2012 e publicada pela editora Cobogó em 2022, com tradução de Cris Larin. Talvez tenha sido essa a peça que motivou e inspirou este trabalho.

Num dia frio e aparentemente insignificante de abril, na pequena cidade balneária britânica de Sheerness, surge um homem vindo do mar. Nada se sabe sobre sua origem. Por meses, a pequena cidade à beira mar é tomada por esse mistério. Sempre calado, o homem se contenta em tocar piano horas a fio, despertando a curiosidade de todos. Pouco a pouco se multiplicam as hipóteses dos aldeões sobre ele. Quem é? Por que não diz nada? (SIERA, 2022, contracapa)

Esse é o caminho percorrido pelo texto de Siera, que traça, em 34 cenas, a trajetória do homem que surgiu do mar. Aos poucos se descobre como era o casamento dele, a relação com sua mãe, com seus irmãos, com seus filhos, com as palavras. A peça tem três vozes, que assumem a narrativa e contam a história do homem e da cidade. Nenhuma das vozes é personagem, por mais que, de vez em quando, elas emprestem aos personagens suas vozes e ecoem seus discursos. Mesmo quando há algo semelhante a um diálogo, não são os personagens que falam, mas as vozes que falam por eles. Nesse sentido, da mesma maneira que o tema de *Vaga Carne* é essencialmente lírico, a forma de *Ressaca de palavras* é essencialmente épica, porque “apresenta” – para usar o termo de Staiger – os personagens e a cidade, e perpassa diversos momentos da vida do homem silencioso, manejando o tempo, como é próprio do gênero épico. De qualquer maneira, isso não exclui nem atrofia as características líricas e dramáticas do texto, mas torna “caduca” a classificação de “drama clássico” e de seus dispositivos.

É possível enxergar na peça outro termo de Staiger, dessa vez associado ao gênero dramático: a “tensão”. O texto se encadeia na medida em que revela a história desse homem, as cenas servem todas ao objetivo maior, mas, ao invés do “dominó dramático”⁶ da estrutura

⁶ Essa imagem não cabe para analisar “Ressaca de palavras” simplesmente porque as partes do texto estão em diferentes recortes temporais – algumas vêm de um passado muito distante, outras, de um passado recente, outras, do próprio presente. Essa fragmentação fere o pilar mais forte do gênero dramático: a hegemonia do tempo presente.

tradicional comentada desde Aristóteles, o autor constrói uma espécie de “quebra-cabeça dramático”, em que cada cena é mais uma peça que deixa a imagem total – a verdadeira identidade e trajetória do homem – mais próxima de ser revelada. Aqui, o final é de fato o momento em que todas as partes se juntam e, finalmente, se consegue ter a dimensão do todo, como é a marca do dramático. Embora alcance nuances dramáticas, Siera o faz com um mote épico – a narração e o recorte do tempo.

Mesmo no cume dramático, há um sinal lírico. A peça termina retomando o início, em que o homem caminha na areia com o terno encharcado, vindo do mar. O movimento circular proposto pelo texto remonta o princípio que orienta o gênero lírico: a “recordação”. (STAIGER, 1977)

Ainda nos domínios do lírico, é flagrante que os dispositivos fundamentados por Mendes estão presentes, a todo momento, no texto de Siera. A maneira como o autor desenha as imagens, metaforiza os sentimentos e dá ritmo ao texto é lírica, como pode-se observar a seguir.

Com essa presença forte do lírico, em várias oportunidades, a função poética predomina sobre a representativa, potencializando as imagens miradas por Siera, como nos seguintes trechos.

o silêncio
que lentamente
com uma lentidão exasperante
escoa entre tuas omoplatas
[...]
o silêncio que engole tua língua
[...]
eu não mastigo minhas palavras (SIERA, 2022, p.13)

ele avança com dificuldade
seguido por sua própria pegada
um cervo em um bosque
mas este cervo está em sheerness
e percorre as ruas com seus grandes olhos de cervo. (SIERA, 2022, p. 19)

A união de som e sentido, valorizando a música das palavras, ocorre em diversos momentos do texto, assim como a repetição como manutenção do fluxo lírico. A repetição, inclusive, remete ao movimento circular da peça, como mencionado anteriormente. No exemplo a seguir, é possível observar os dois dispositivos.

somente murmurar
mesmo isso ele não faz mais

ele não murmura
 de jeito nenhum
 nem mesmo murmura
 não ele não murmura
 todo mundo murmura
 esse homem não murmura. (SIERA, 2022, p. 27)

Para tratar do sujeito e da subjetivação, é preciso analisar com cuidado. Afinal, o homem que sai da praia e choca os moradores não é sujeito, mas objeto do texto. O que garante isso é exatamente a essência épica da forma. Em alguns trechos, quando os personagens falam por meio das três vozes, é possível observar a fusão de sujeito e objeto da percepção, como quando as vozes repercutem o discurso do homem, como no trecho a seguir.

e de repente
 eu me dou conta que se calar se tornou normal
 o fato de não dizer nada
 o silêncio que nunca deveria se chamar silêncio
 que o contato se espalhe entre nós como um grande espaço
 vazio (SIERA, 2022, p. 56)

A subjetivação de espaço e tempo ocorre no texto na medida em que os sujeitos – as três vozes – manejam tempo e espaço conforme o desenvolvimento da história, mas, ainda assim, a distância objetiva da narração é predominante. Portanto, esse dispositivo de Mendes não se estabelece no texto de Siera.

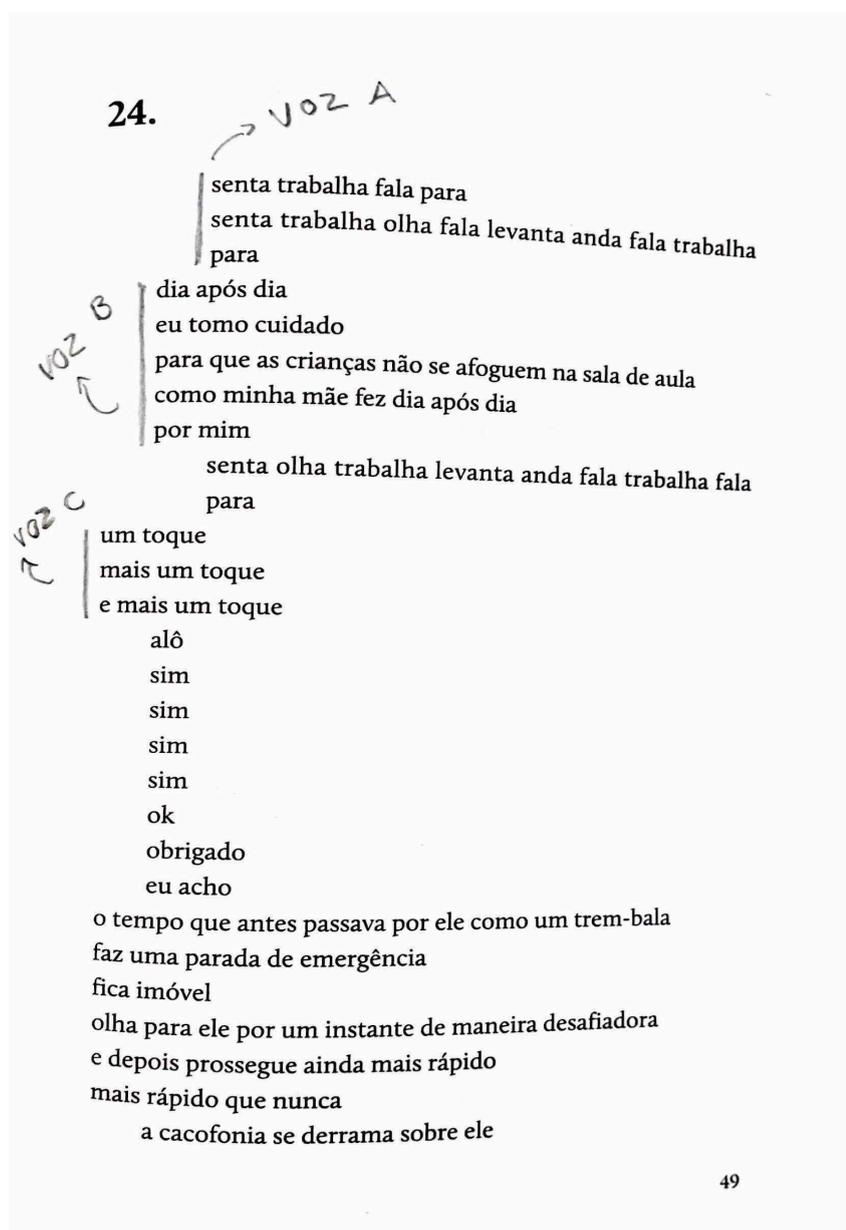
Quanto aos desvios gráficos, *Ressaca de palavras* é um caso muito peculiar. Antes do início do texto, há um guia de leitura proposto pelo autor: “Este texto é para três pessoas e deve ser lido com as colunas verticais entrelaçadas. Cada coluna é uma das vozes. Assim, a diagramação do texto na página indica a cadência dos diálogos”⁷ (SIERA, 2022, p. 11). Com esse adendo de Siera, poderíamos interpretar que a diferença de diagramação em relação à tradição gráfica é pequena. Se consideramos o maneirismo do autor como um novo meio de identificar as “falas” de personagens no texto, ele serve ao mesmo propósito representativo/referencial que a forma (NOME DO PERSONAGEM): (TEXTO). No entanto, assim como se observa em *Psicose 4h48* e *Vaga Carne*, aqui o desvio gráfico guarda motivos líricos.

Quando o próprio Siera cita a “cadência”, pode-se compreender a composição gráfica do texto como exploração do ritmo, do som e da musicalidade das palavras. A ideia de

⁷ O termo “diálogo” aqui não guarda correspondência com a aplicação do mesmo termo que é utilizado neste trabalho. Quando se diz diálogo, a referência são os parâmetros de Peter Szondi. Provavelmente Siera escreveu “diálogo” como uma referência à polifonia do texto.

Mendes quanto à união de som e sentido, aqui se materializa também na forma gráfica, quando a “cadência” da diagramação se relaciona ao sentido do texto. Chega a ser possível especular que até a divisão em três propostas pelo autor seja também um apelo ao ritmo do texto, já que as três vozes não são personagens da história que narram. A seguir é apresentado um exemplo da diagramação de Siera, com anotações que evidenciam mais ainda o jogo proposto. A distância do “parágrafo” em relação à margem da página indica a “dona” do texto.

Imagem 9 – Trecho de *Ressaca de Palavras* (SIERA, 2022, p. 49).



3.5 *Punhos*, de Pauline Peyrade

Não são os olhos que traem um agressor. São as mãos. (PEYRADE, 2019, p. 27)

A peça da francesa Pauline Peyrade estreou em 2018 e foi publicada pela editora Cobogó em 2019 com tradução de Grace Passô. A seguir, é apresentado um comentário sobre essa obra.

Punhos é uma história de amor tóxica dividida em cinco movimentos: Oeste, Norte, Sul, Pontos, Leste. Do primeiro encontro até a ruptura com ELE – um homem mais ou menos imaginado, mais ou menos próximo, mais ou menos perigoso – vemos uma mulher desorientada, em estado de choque, que procura encontrar um sentido para o que viveu. (PEYRADE, 2019, contracapa)

Punhos é um texto teatral com três personagens, VOCÊ, EU e ELE. ELE é o homem, VOCÊ é a mulher e EU representa uma espécie de fluxo da consciência da mulher. Pode-se classificar o texto como monodrama, retomando a noção de “‘drama de um só’ com várias vozes” (SARRAZAC, 2012, p. 113), mesmo compreendendo que VOCÊ e EU são uma só personagem cindida em duas vozes. Peyrade cria uma falsa noção de intersubjetividade entre EU e VOCÊ, mas, na realidade, essa cisão representa uma brutal intrassubjetividade, um mergulho tão intenso no sujeito, que pode até se dividir em dois para aprofundar, ainda mais, seus conflitos internos. Esse movimento da autora, como se observa também em Kane, é lírico, mas também há forte influência épica na forma proposta pela autora francesa.

A divisão do texto em Oeste, Norte, Sul, Pontos e Leste se aproxima do “drama de estações”, de Strindberg, definido por Szondi como um movimento épico – por se tratar de recorte no tempo –, que compromete a ação objetiva em nome da trajetória do Eu, a figura central (SZONDI, 2011). Szondi, sobre essa fissura de Strindberg no modelo clássico, afirma o seguinte.

As cenas singulares não se encontram aqui ligadas por nexos causais algum: não decorrem uma da outra tal como no drama. Elas antes aparecem como contas isoladas, inseridas no fio tecido pelo Eu em seu avanço. (SZONDI, 2011, p. 53)

Mesmo que possa ser “herdeira” da proposta de Strindberg, Peyrade radicaliza ainda mais a noção do Eu como ponto de referência, conforme apresentado anteriormente. Mas, assim como o dramaturgo sueco, a autora francesa lança mão do épico para esgarçar a

estrutura dialógica.⁸ Em *Punhos*, mesmo em diálogo, os personagens contam. Além disso, EU, principalmente no movimento Norte, assume papel narrativo, uma tarefa épica.

Nessa mistura de épico e lírico que gera uma enorme fissura na forma dramática, como ocorreu em outras peças já analisadas neste trabalho, as noções do drama clássico não contêm a diversidade formal de *Punhos*. É possível observar uma progressão na trajetória da personagem representada por EU e VOCÊ, mas ela está longe de corresponder a um encadeamento dramático das cenas, já que nelas se observa uma lógica interna de repetição e espiral, não de cadeia, ou “dominó”.

Pela lente de Mendes, pode-se identificar melhor os movimentos do texto com o recorte lírico. A fusão de sujeito e objeto da percepção está na gênese do texto, na própria cisão de EU e VOCÊ, quando, tematicamente, EU tem a si própria como objeto, mas, formalmente, também se contamina pela subjetividade. No discurso de EU, EU e VOCÊ ora se fundem, ora se separam. A seguir, dois trechos em que EU se refere à mesma personagem: “Eu estou chegando no gramado. A excitação já vai subindo.” (PEYRADE, 2019, p. 19) “Você não entende. Ele te olha. Você sorri.” (PEYRADE, 2019, p. 24)

A subjetivação de espaço e tempo é flagrante principalmente no movimento Norte, em que tempo e espaço, quase oníricos, se constroem a partir da perspectiva subjetiva da personagem, ao mesmo tempo em que se materializam em fortes imagens, potencializadas pelo predomínio da função poética sobre a representativa. Um dos trechos que exemplificam esses dois dispositivos é o apresentado a seguir.

Cenas de amor se erguem das chamas e parecem se transformar em fumaça. Cheira bem. Eu como um pouco do fogo. Tem gosto de açúcar. É muito forte. É muito bom. Escorre pela minha garganta. Alivia. Eu não sei mais, mas sei que sei. Eu vejo a floresta. Ela está calma. A terra é de ouro, e o céu, parece que o céu é de diamante. (PEYRADE, 2019, p. 39)

Quanto à união de som e sentido, em *Punhos*, ela ganha uma nova dimensão. Peyrade propõe, nos movimentos Oeste e Pontos, uma frequência para a cena, indicando quantos batimentos por minuto certo trecho tem. Alargando um pouco o parâmetro de Mendes, verifica-se que, no texto, o sentido da cena se une ao literal ritmo dela. Em Oeste, a dramaturga chega a usar as classificações *pianissimo*, *piano*, *mezzo*, *mezzo forte*, *forte* e *fortissimo* – parâmetros de intensidade – a depender do momento da cena e do personagem que enuncia aquele trecho.

⁸ “Strindberg chega, em alguns momentos, a fazer a passagem do dialogismo à épica em duas vozes” (SZONDI, 2011, p. 53).

Também no movimento Oeste, é muito forte a presença da repetição como forma de manter o fluxo lírico, a musicalidade e o ritmo. “Três. Três. Dois, três, quatro.” (PEYRADE, 2019, p.19) é um refrão que perpetua o fluxo ao mesmo tempo em que marca o passo de dança dos personagens.

No âmbito gráfico, Peyrade levou os dispositivos líricos às últimas consequências. Como já foi citado, ela aproxima som e sentido com sua proposta de ritmo e intensidade, e isso se materializa mesmo na diagramação do texto, em que a autora opta por encaixá-lo numa partitura musical.

Imagem 10 – Trecho de *Punhos* (PEYRADE, 2019, p. 29).

80 bpm

ELE:	(<i>p</i>) Acontece no meio da pista. Perdidos entre 3 mil pessoas
VOCÊ:	
EU:	assim acontecem. (<i>m</i>) Tem que olhar os rostos.

ELE:	que se movem em todas as direções. Eu a vejo e o mundo inteiro desaparece.
VOCÊ:	
EU:	A cabeça colada nas caixas de som, os corpos colados uns nos outros, você está sozinha. A cabeça se cansa

100 bpm

ELE:	Coisas assim acontecem. (<i>pp</i>) Acontece no meio da pista. Perdidos entre 3
VOCÊ:	(<i>p</i>) Acontece
EU:	rápido. A fumaça, a luz que muda o tempo todo. Quando eles balançam o estroboscópio, que

ELE:	mil pessoas que se movem em todas as direções. Eu a vejo e o mundo ao redor desaparece.
VOCÊ:	no meio da pista. Perdidos entre 3 mil pessoas que se movem em todas as direções.
EU:	começa a piscar por todos os lados, fodeu. É genial. Todo mundo vaza. Não tem mais

ELE:	Coisas assim acontecem.
VOCÊ:	Ele me vê e o mundo inteiro desaparece. Coisas assim acontecem.
EU:	ninguém. Você tem a impressão de que tudo pode acontecer.

A possibilidade da simultaneidade é também um recurso muito interessante, porque acentua a ideia de fluxo da consciência, da polifonia do monodrama, da convivência coincidente que essas vozes têm na perspectiva do Eu, cuja trajetória se acompanha no desenrolar da peça. Essa simultaneidade é esticada ao máximo no movimento Pontos, quando, sem que haja referência gráfica representativa de personagens, quem lê é convidado a mergulhar no caos intrassubjetivo da personagem – o Eu.

No trecho a seguir, Peyrade chega a tornar cênica a nota de rodapé, como mais uma maneira de acentuar a polifonia e a intrassubjetividade, a fusão tão radical de sujeito e objeto de percepção, que até o que é externo ao sujeito se torna conteúdo do fluxo da consciência desse Eu.

Imagem 11 – Trecho de *Punhos* (PEYRADE, 2019, p. 29).

140 bpm	80 bpm	100 bpm	120 bpm
Eu vejo seu sorriso. ⁶	Ele não vai entender.	Você pôs os seus patins. Você os apertou bem. ⁷	Minha cadelinha.
Nesse sorriso há alegria, mas também, parece, tem outra coisa.	Ele vai querer explicações.	Você abriu a porta. ⁸ Lá dentro, ele ainda dormia.	Minha putinha.
Eu vejo suas mãos.			Eu te amo.
Elas vêm pra cima de mim.	Ele vai querer te convencer que você não pode existir sem ele.	Você sabia muito bem o que ia acontecer.	Pega ela.
Elas me tocam, e ao mesmo tempo parece que elas nem se mexeram.		É uma força de resistência interna.	Por que você tá chorando? ⁹
O medo está nas suas mãos.	Você sabe o que isso quer dizer, "existir sem ele"?	Você entrou na luta.	Você era virgem quando a gente se conheceu?
Ele fala e, ao mesmo tempo, parece que ele não diz nada.		Você queria que ele te seguisse.	Agora você está marcada. ¹⁰
Eu o olho.			Tá feliz?

⁶ Eu vejo a casa. Na frente da casa tem o lago e ao redor do lago tem a floresta. Ele sobe no barco, me faz um sinal com a mão. Liga o barco. Eu o chamo. Ele não escuta.

⁷ É coisa de bobo.

⁸ Café des Martyrs. Banca de jornais. Pizzaria Vesúvio. Gare de l'Est. Boulevard Sébastopol. Châtelet. Pont des Arts. Odéon. La Jacobine. UGC Danton. Número 5. Número 7.

⁹ Alguém que te ama não fica emburrado por duas horas só porque você não quis pagar um boquete.

¹⁰ Sua mão se aproxima. Ela não me toca. Eu respiro. Eu sorrio. Sua voz se aproxima. Terminou.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Posta a hipótese de que a aplicação de formas gráficas não tradicionais na literatura dramática está associada a elementos líricos do texto, foi possível, nesta pesquisa, verificar que fortes traços líricos podem, sim, tornar fértil o “terreno” para experimentações gráficas, uma vez que elas⁹ possuem, assim como os dispositivos formais analisados, raiz lírica.

Neste trabalho, pretendeu-se ampliar a discussão da forma na dramaturgia para que ela também levasse em conta os aspectos gráficos da literatura dramática. Se os aspectos técnicos e estéticos do espetáculo – atuação e encenação, por exemplo – foram amplamente abordados ao longo do último século, é mais do que justo que uma parte tão basilar da literatura – as escolhas gráficas – seja também estudada como construtora de sentido.

Se o lírico pode, quando soa – quando é tempo –, ao explorar a composição sonora das palavras, reproduzir “o estrondo do mármore” (STAIGER, 1977, p. 7), ele também pode, quando é visto – quando é espaço –, explorar as potencialidades de palavra escrita, como se observa nos casos analisados. O aspecto gráfico permite associar ao lírico características fundamentais que, antes, só poderiam existir na enunciação.

4.1 Um asterisco

É preciso, no entanto, fazer um adendo: não é só a presença do lírico que pode suscitar desvios gráficos. Também o épico pode ser fonte de mudanças na diagramação. Observa-se isso, por exemplo, no texto *Hamlet-máquina*, de Heiner Muller, que usa elementos gráficos para acentuar sua natureza épica. Muller diferencia o “contar” do “falar” no texto dos personagens com letras maiúsculas e minúsculas¹⁰, acentuando, assim, o aspecto narrativo da obra e a cisão entre intérprete e personagem, propostos tanto na forma quanto no tema da peça.

Não foi possível, neste trabalho, adentrar mais profundamente as características e os dispositivos do texto de Muller, sendo importante, para que fique claro, fazer a ressalva de que as escolhas gráficas também podem ter fundo épico. Acrescente-se que, inclusive, *Hamlet-máquina* iria compor os estudos de caso, por conter também elementos líricos, mas, como o épico prevalece, ele é citado aqui como “exceção”.

⁹ As formas gráficas analisadas neste trabalho.

¹⁰ Quando conta o que se passa, Hamlet o faz assim. QUANDO FALA, HAMLET O FAZ ASSIM.

Importante também a ressalva de que, certamente, há outros textos que experimentam graficamente, seja por meios líricos, seja por meios épicos, mas, neste trabalho, não foi possível contemplar todos eles e não fazia parte de seu objetivo. A intenção, nesta pesquisa, é apontar caminhos possíveis para a análise do aspecto gráfico na literatura dramática, sem esgotar os casos a serem destrinchados.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BALL, David. *Para trás e para frente: um guia para leitura de peças teatrais*. São Paulo: Perspectiva, 2014. Tradução de Leila Coury.

BELTRÃO, Andrea. *Antígona: ela está entre nós / Andrea Beltrão ; [Sófocles ; tradução de Millôr Fernandes ; prefácio de Andréa Pachá]*. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2023.

HILST, Hilda. *Teatro reunido volume I*. São Paulo: Nankin Editorial, 2000.

MENDES, Cleise Furtado. *A ação do lírico na dramaturgia contemporânea*. São Paulo: Revista Aspas, 2015 – Vol. 5, n. 2.

MULLER, Heiner. *Quatro textos para teatro: Mauser. Hamlet-máquina. A missão. Quarteto*. São Paulo: Hucitec, 1987. Tradução de Fernando Peixoto.

PALLOTTINI, Renata. *Introdução à dramaturgia*. São Paulo: Editora Ática, 1988.

PASSÔ, Grace. *Vaga carne*. Belo Horizonte: Javali, 2020.

PEYRADE, Pauline. *Punhos*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019. Tradução de Grace Passô.

RODRIGUES, Nelson. *O beijo no asfalto*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

SANCHES, João Alberto Lima. *Dramaturgias de desvio: recorrências em textos encenados no Brasil entre 1995 e 2015*. Tese (doutorado) – Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, 2016.

SARRAZAC, Jean–Pierre. *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012. Tradução de André Telles.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Porto Alegre: L&PM, 1999. Tradução de Millôr Fernandes.

SIERA, Frank. *Ressaca de palavras*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2022. Tradução de Cris Larin.

STAIGER, Emil. *Conceitos Fundamentais da Poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1977. Tradução de Celeste Aída Galeão.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880–1950)*. São Paulo: Cosac Naify, 2011. Tradução de Raquel Imanishi Rodrigues.