



## **Distinções entre textos líricos e dramáticos: reflexões sobre procedimentos criativos e discursivos na dramaturgia contemporânea**

### **Distinctions between lyric and dramatic texts: reflections on creative and discursive procedures in contemporary dramaturgy**

Afonso Nilson de Souza<sup>1</sup>

#### **Resumo**

Este artigo destina-se a discutir as oscilações conceituais entre o gênero dramático e lírico na dramaturgia contemporânea, bem como se ainda são plausíveis distinções de gênero em meio à contínua multiplicidade de procedimentos criativos, temáticos e técnicos na composição de textos teatrais. Para tanto, após análise de procedimentos dramatúrgicos de textos teatrais das últimas três décadas, apropria-se dos conceitos de metonímia e sinédoque para uma possível cesura entre as convenções conceituais que diferenciam textos teatrais de poemas.

**Palavras-chave:** Dramaturgia. Teoria do teatro. Procedimentos dramatúrgicos.

#### **Abstract**

This paper aims to discuss the conceptual oscillations between dramatic and lyrical genre in contemporary dramaturgy. It aims to discuss, as well, if gender distinctions are still plausible in the midst of the continuous multiplicity of creative, thematic and technical procedures in the composition of theatrical texts. Therefore, after the analysis of dramaturgical procedures in theatrical texts of the last three decades, this work explores the concepts of metonymy and synecdoche for a possible fissure in conceptual conventions that differentiate theatrical texts from poems.

**Keywords:** Dramaturgy. Theater theory. Dramaturgical procedures.

---

<sup>1</sup> Dramaturgo, crítico e gestor cultural. Mestre em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina (2007) e doutorando na mesma instituição (2015). E-mail: [afonso.nilson@gmail.com](mailto:afonso.nilson@gmail.com).

## As mutações do texto teatral

O texto teatral não apenas mudou, ele se tornou outra coisa. Ao longo do desenvolvimento do teatro no ocidente a constituição da personagem, os fluxos narrativos, o encadeamento lógico, a continuidade temporal, a divisão do texto em cenas e atos, a prevalência do verossímil e uma infinidade de outros estatutos e procedimentos que por séculos definiam ou constituíam o gênero dramático assumiram outras formas, transformaram-se em algo distinto do que se convencionou chamar na historiografia teatral de dramaturgia.

Muitos procedimentos dramaturgicos pós-modernos ou pós-dramáticos acabaram por dominar grande parte dos textos teatrais contemporâneos. Autores como Bernard-Marie Koltès e Heiner Müller se tornaram referências constantes no quesito dramaturgia contemporânea a partir dos anos 1980. Posteriormente, autores com Valère Novarina, Jon Fosse, Sara Kane, Harold Pinter, Jean-Luc Lagarce, entre muitos outros, se tornaram epítomes em demonstrar o quão múltiplos podem ser os textos teatrais, mas também o quanto podem ser inconstantes e iconoclastas as definições e delimitações dessas dramaturgias.

Ironia suspensiva, ambivalência de tempos, esquizofrenia das personagens, criação colaborativa, criação coletiva, epicização do texto dramático, performatização, coralidade, metateatralidade, poema dramático, distensão e retração do tempo, objetificação da personagem, fim da personagem em prol da performance do “ator real”, do roteiro de encenação ao invés do texto teatral, quebra da diegese, antinarração, antificção, antiteatralidade, e uma infinidade de procedimentos que distinguem não apenas o que é a dramaturgia hoje, mas no que se tornou o teatro, são constantes nas pesquisas sobre as mutações do texto teatral contemporâneo. Além disso, o modo como procedimentos recorrentes para uma geração de dramaturgos que tem nesses quesitos senão uma escola, pelo menos um modelo para escrituras contemporâneas, tem se difundido ao longo do desenvolvimento e da formação de novos autores teatrais.

Claro, essa transformação não se originou e aconteceu apenas nesse curto período de décadas, a partir dos anos 1980, em que os termos pós-moderno e contemporâneo se popularizaram. Técnicas, procedimentos, temáticas e os rumos do texto e do teatro assumiram características semelhantes ou próximas ao que hoje se pratica e chama de

teatro contemporâneo desde as primeiras décadas do século XX. Se tomarmos como exemplo o texto *As tetas de Tirésias*, escrito em 1903 por Guillaume Apollinaire, encontraremos características hoje bastante em voga e tidas como procedimentos contemporâneos, como por exemplo, ambivalência de tempos, nonsense, mutação de personagens e ironia suspensiva. Considerando que esse texto é da primeira década do século XX e não é um exemplo isolado de experiências de criação dramaturgical, temos não apenas técnicas possivelmente aptas a transformarem-se em procedimentos sistemáticos, mas a constituição de um universo criativo que foi seguido e repetido ao longo dos anos.

No Brasil, Qorpo Santo, no século XIX, antes das precursoras experiências dramaturgicals de Alfred Jarry em *Ubu roi* (1896), usa o nonsense e a esquizofrenia da personagem para constituir seus textos “violentos, paródicos e sem pé nem cabeça”, para usar os termos do pesquisador Flávio Aguiar (1975, p. 24), que ao descrever os distúrbios psíquicos do dramaturgo, sublinha as discussões sobre se a obra como do dramaturgo seria precursora de movimentos estéticos do século XX ou se seria apenas o delírio de um artista insano e à frente de seu tempo.

Os futuristas, Filippo Tommaso Marinetti, sobretudo, mais de 50 anos antes dos estudos sobre a performance de Richard Schechner, também nas primeiras décadas do século XX, abandonaram o realismo e a narrativa estabelecidas em direção à simultaneidade, ao esmaecimento da diegese, e à violência e crueldade cênica, realizando mesmo antes de 1911 e 1915, data da publicação do *Manifesto dos dramaturgos surrealistas*, de Marinetti e do *Manifesto do teatro futurista sintético*, de Emilio Settimelli e Bruno Corra, respectivamente, textos e encenações que muito se aproximam dos *hapennings* dos anos 1950 e dos chamados textos performáticos ou performativos dos anos 1990 e 2000.

Talvez seja contraproducente como prenúncio ou preâmbulo do teatro contemporâneo pós-dramático, pós-narrativo, pós-personagem, pós-diegese e, para utilizar um termo antigo, pós-moderno, citar esses autores minoritários como dramaturgos referenciais devido a suas repercussões limitadas na época e encenações pouco numerosas. Entretanto, e quando falamos de Maurice Maeterlinck, que classificado como simbolista, antecipou em décadas estatutos de figuras narrativas e espaço teatral? É notório, por exemplo, a conexão estrutural entre seu texto *Interior* e, mais de cinquenta anos depois, o beckettiano *Todos os que caem*. Podemos considerar influência ou técnica o foco narrativo

descentralizado, a ação acontecendo com personagens fora da cena, sendo na narração e não na ação propriamente dita em que está o cerne do texto? Também não podemos deixar de citar W. B. Yates, com seus dramas simbolistas e místicos, cuja nomenclatura drama talvez não seja a mais adequada, visto que a configuração de tempo, personagem e narrativa dramática como até então se via é quebrada em moldes próximos aos de Bernanrd-Marie Koltés, por exemplo.

Samuel Beckett, muito mais que Bertold Brecht, ou os ditos autores do absurdo, é um marco fundamental na transformação que o texto teatral sofreu ao longo do século XX. Sua perspectiva não altera apenas o caráter narrativo, dramático, ou as temáticas e alusões metafóricas ao contexto histórico de sua época. As mudanças estruturais do texto como um todo, a partir da implosão de estatutos como espaço e tempo, personagem e narrativa, antecipam em 60 anos o que hoje se convencionou chamar de texto teatral contemporâneo. Porém, o que na verdade se tornou o texto teatral contemporâneo? Quais são suas características? Quais suas nomenclaturas específicas? Pós-dramático limita-se a um reduto pouco abrangente da produção atual, visto que suas atribuições e características não abarcam a totalidade, ou mesmo um conjunto coeso da produção textual, sendo que se pode aplicar com maior objetividade seus conceitos a atuação e encenação. Pós-moderno, o batido e antigo termo, é por outro lado tão abrangente que não é capaz de definir nada<sup>2</sup>. Então como delimitar ou estabelecer um conjunto coerente para a dramaturgia em mutação que encontramos hoje nos palcos e nos textos?

## O todo pela parte

Acredito que um primeiro passo seria estabelecer procedimentos dramatúrgicos que constituam um conjunto, para então, além de um critério de datas, estabelecer um perímetro consistente de algo que possa apresentar uma unidade, mesmo que instável, do texto teatral contemporâneo e seus limites.

Proponho, então, inicialmente analisar apenas uma característica que se estabelece como oscilação de procedimento, ou alteração do status de texto teatral, e o quanto a

---

2 Terry Eagleton disserta longamente sobre isso em *As ilusões do pós-modernismo*, argumentando que uma doutrina ou movimento que como o pós-modernismo tem a pretensão de abarcar tudo acaba limitando-se de modo a se tornar uma “doutrina que se pretende extraordinariamente idealista para um credo que se pretende materialista” (2011, p. 246).

correlação entre essa característica e os textos contemporâneos apontam a outra coisa além ou diferente do que se convencionou chamar de texto de teatro.

Em *Para ler o teatro*, Anne Ubersfeld (2005, p. 120) analisa a sinédoque e a metonímia como parte da relação texto-representação e do funcionamento teatral como retórica do objeto teatral. Tanto uma como a outra, muitas vezes tratadas como recurso de figura de linguagem semelhantes, são essenciais não apenas para a representação de objetos de cena ou cenografias, mas para constituição do arcabouço representacional como um todo.

Para relembrar, a sinédoque consiste na atribuição do entendimento da parte pelo todo ou vice-versa, como por exemplo, em frases como “estudo Beckett” ou “vamos tomar um copo de cerveja”, já que não estudamos Samuel Beckett, mas sua obra, e não tomamos um copo, mas sim a cerveja, e assumimos o entendimento da pessoa pela obra e do recipiente pelo conteúdo, respectivamente. A metonímia, por sua vez, de modo bastante próximo a sinédoque, prevê o entendimento de um termo por outro, como em “vou ao teatro” para designar vou ao espetáculo tal, ou quando usamos termos como beckettiano para sugerir características referentes a procedimentos e conceitos associados ao autor Samuel Beckett.

No teatro esses recursos de linguagem são absolutamente inerentes ao contato da cena com o espectador e sem eles não poderíamos falar de representação como elemento constituinte do fazer teatral. Metonimicamente tomamos o ator por Hamlet, já que os signos que identificam o personagem do bardo inglês fazem o público tomar uma coisa por outra. Do mesmo modo, quando vemos um anúncio comercial em que alguém segura uma caveira, isso remete diretamente, senão à peça propriamente dita, ao teatro com um todo.

Há que se notar a diferença entre a sinédoque e a metonímia com relação à metáfora, já que a metáfora remete simbolicamente ou trabalha com traços semânticos entre coisas diferentes, e a sinédoque e a metonímia trabalham com a relação de contiguidade entre os elementos. Assim, quando se diz “que gata!” faz-se alusão metaforicamente a uma mulher bonita, já que o pequeno mamífero felino não possui relação alguma com o referente, ao passo que quando se diz “Helena de Troia” se alude referencialmente à beleza feminina em seu mais alto grau, como também ao estopim de

um conflito. O sintagma do mito grego age da mesma forma, metonimicamente, que os anúncios publicitários quando definem um produto específico pelo objeto em geral, Bombril para palha de aço, Nescau para achocolatado, etc.

No teatro a metonímia e a sinédoque funcionam do mesmo modo. Quando a personagem Joana diz “Minha espada ainda triunfará – a espada que nunca feriu! Os homens destruíram-me o corpo, mas a minha alma teve uma visão de Deus” (SHAW, 1973, p. 215) ou quando lemos a rubrica “Corday aproxima-se mais de Marat. Sua mão esquerda está esticada como que querendo acariciar. Na mão direita mantém o punhal sob o lenço” (WEISS, 1966, p. 104), temos metonimicamente o referencial do todo pela parte da figura história de Joana D’arc e do fato histórico do assassinato de Jean-Paul Marat, nos textos de George Bernard Shaw e Peter Weiss, respectivamente.

Do mesmo modo, quando a personagem Clara mostra o desenho de uma flor a uma mulher da plateia e pergunta se ela seria capaz de lhe prestar o favor de escrever no desenho “para Jesus”, e após elogiar a letra e perguntar se a mulher da plateia fora à escola, responde com “a senhora deve ser muito rica!<sup>3</sup>”, inferimos por metonímia não apenas que a personagem não tem escolaridade, que não tem recursos financeiros para ir à escola, mas também pelo conjunto ambientado do espetáculo *Hysteria* (presente no texto e na encenação), de Luiz Fernando Marques, que a personagem sofre de distúrbios mentais, localizando assim não apenas uma condição, mas um status de localização.

Esses breves exemplos, que podem ser facilmente multiplicados, servem para constatar que inferir o todo pela parte é algo intrínseco ao texto de teatro e à encenação, quer sejam históricas ou não, ou seja, tanto a metonímia quanto a sinédoque são constitutivos do gênero dramático. O problema é que a divisão por gêneros não mais delimita o que é ou não um texto teatral.

### **Limites difusos ou inexistentes**

A ambivalência ou mistura de gêneros acaba por solapar a conceito de texto dramático. O gênero lírico, mais especificamente o poema em prosa, tem sido continuamente associado à dramaturgia como forma de escrita. Autores como Valère Novarina, Jon Fosse e Jean-Luc Lagarce, entre muitos outros, quando analisados são

---

3 Grupo XIX de teatro, texto colaborativo. *Hysteria*. Pág 23.

descritos como escritores que se apropriam ou usam uma linguagem poética ou mesmo autorreferencial da língua. A teórica alemã Theresia Birkenhauer, em seu texto ainda inédito no Brasil *Entre a fala e língua, drama e texto: reflexões acerca de uma discussão contemporânea*, afirma que as teorias mais recentes acerca dos textos teatrais atestam cada vez mais o uso poético da linguagem, visto que se o texto dramático se baseava antes em critérios de ação para o desenvolvimento ficcional, os textos teatrais além do drama se mostram autorreflexivos como linguagem e podem ser lidos como poesia<sup>4</sup>.

Anne Ubersfeld, no mesmo sentido, por sua vez, afirma que a teatralidade não está no texto e sim na cena, que nenhum texto é capaz de ser por si só teatral, e que justamente por isso é possível fazer teatro de tudo, “na medida em que a mesma pluralidade de modelos actanciais pode ser encontrada em textos romanescos ou até mesmo poéticos” (UBERSFELD, 2005, p. 33).

Entretanto, a distinção entre o tudo pode ser encenado e o tudo o que é encenado torna-se dramaturgia é uma questão a ser colocada em destaque. Por exemplo, é legítimo perguntar se a proximidade que a obra de um Valère Novarina ou a de um Jon Fosse tem com prosas poéticas as mais variadas seria capaz de estabelecer os textos desses dois autores como algo diferente do que historicamente se convencionou chamar de “texto teatral”, classificando-os como poetas? E ainda, qual a distância que separa os conceitos dramaturgícos dos procedimentos de escritura poética?

Patrice Pavis, no recente *L'analyse des textes dramatiques*, ao analisar o texto *Vós que habitam o tempo*, de Valère Novarina, e identificar a ausência de história, de ação, de lógica, de eventos, diálogos e de personagem, afirma categoricamente: é uma poesia<sup>5</sup> (2017, p. 117-118). Certamente pode e foi encenada, faz parte do que de mais inovador se consolidou na dramaturgia francesa das últimas décadas, mas para se ler, e não apenas essa obra de Novarina, é necessário “esquecer as categorias tradicionais da dramaturgia”<sup>6</sup> (2017, p. 117). E este é apenas um exemplo entre tantos.

---

4 BIRKENHAUER, Theresia. *Entre a fala e língua, drama e texto: reflexões acerca de uma discussão contemporânea*. Tradução inédita de Stephan Baumgartel ainda não publicada.

5 “La pièce est une poésie, certes hermétiques mais pourtant accessible dans le détail comme une suite d’affirmations, de constatations menant à des thèses philosophiques et linguistiques, souevent étrangers et paradoxales, et non une fiction ou une histoire. Encore faut-il, pour accéder à de telles vérités profondes, savoir déchiffrer les mécanismes de cette création verbale, de cette poétique” (PAVIS, 2017, p. 118).

6 “oublier les catégories traditionnelles de la dramaturgie”. Tradução nossa.

Por outro lado, o que impede de classificar textos poéticos, como por exemplo, os poemas em prosa de Cruz e Sousa como obras dramáticas? O fato de que o autor é essencialmente poeta? Será que a dramaticidade de seus poemas em prosa, que já se tornaram textos dramáticos<sup>7</sup> e foram encenados, o habilitam a ser considerado também e além de o maior poeta simbolista do Brasil, como um precursor de dramaturgias contemporâneas?

É conveniente, entretanto, salientar que não se trata aqui de questionar se o poema dramático ou o teatro versificado se classificam como obras dramáticas. Obviamente *Crime na catedral*, de T. S. Eliot, e o *Fausto*, de Goethe, são textos de teatro, bem como a obra de Corneille e Racine. Embora o *Léxico do drama moderno e contemporâneo* destaque que o poema dramático “substituiu a observação realista por uma visão fantasista, irreal ou interiorizada do mundo, privilegiando a sugestão e a emergência de uma voz lírica” (SARRAZAC, 2012, p. 141), não necessariamente suas características o afastam da forma dramática.

O objeto da discussão é o que Jean-Pierre Ryngaert e Julie Sermon chamam de “teatro dos ouvidos”, em seu *Le personnage théâtral contemporain: décomposition, recomposition*. Um teatro que se propõe a ser uma forma de se contrapor à “cacofonia visual do mundo”, que libera a cena da “tradicional lógica do signo” e que deixa de optar pela fábula em prol de um “complexo de situações enunciativas” (RYNGAERT; SERMON, 2006, p. 105-108). Um teatro requisitado por autores como Valère Novarina e Michel Vinaver, mas característico também de autores como Peter Handke, Jon Fosse, Jean-Luc Lagarce, ou Dione Carlos e Claudia Shapira, no Brasil, entre outros.

A questão que se estabelece é onde e quais são os limites entre o texto teatral e o texto lírico. As oposições entre ação e poeticidade, o teatro como utilizador dos modelos actanciais e o teatro como enunciador de prospecções poéticas ou mutações linguísticas acaba não apenas esmaecendo a já tênue linha divisória entre o texto lírico e o dramático, mas desestabilizando o arcabouço retórico que define cada um dos gêneros como coisas diferentes.

---

<sup>7</sup> O espetáculo *Evocações*, da Cia Aérea de Teatro, de Florianópolis-SC, foi inteiramente construído sobre a obra em prosa poética de Cruz e Sousa. Com dramaturgia de Andrea Ojeda (Cia. Periplo, Argentina), esteve em cartaz no Brasil em 2012.

O esfacelamento do diálogo teatral não desmonta o estatuto do que se convencionou chamar dramaturgia, a relação permanece. A ambivalência de tempos, a metalinguagem, a criação colaborativa e coletiva, a narrativa enviesada ou inexistente, nenhuma dessas técnicas ou procedimentos inviabiliza o sentido da dupla enunciação retórica que caracteriza o texto teatral. Entretanto, a ausência acoplada de significantes de espaço, tempo, personagem e narrativa, bem como de qualquer modelo actancial ou referência linguística que indique um sentido pelo outro, desmontam de modo a descaracterizar a dramaturgia em direção ao texto poético, a linguagem por ela mesma, o exercício verbal escrito para o deleite de leitores que não são espectadores, e que ouvindo textos dessa natureza estão mais próximos de um recital de poemas do que de um espetáculo teatral.

Penso, é claro, que as formas de expressão artísticas não podem ser concentradas em compartimentos estanques, ou limitadas por categorizações restritivas ou artificiais. Mas pensar sobre o fazer artístico, sobre como se configuram os processos de criação artística, é uma condição essencial para que novos procedimentos possam ser pensados, realizados e avaliados como frutos de uma época, de uma estética ou de criadores que ultrapassam os limites estatizantes de manifestações retrógradas ou anacrônicas. As diferenciações entre a linguagem poética e dramática aqui expostas são uma faceta deste pensar sobre o fazer artístico, sem a intenção de restringir poéticas ou procedimentos, ou de compartimentalizar fazeres. Entretanto, dizer que tudo é possível e não há limites para a criação artística não necessariamente apaga a reflexão e a potência estética da linguagem artística em detrimento da avaliação crítica sobre sua emergência. É por isso que tão importante quanto pensar que tudo pode vir a se tornar dramaturgia, é pensar até que ponto essa possibilidade ilimitada, e por vezes aleatória, contribui para dissolver o próprio discurso que a sustenta como estética.

## Referências

AGUIAR, Flávio. **Os homens precários**. Porto Alegre: IEL: DAC: SEC, 1975.

APOLLINAIRE, Guillaume. **As tetas de Tirésias**. São Paulo: Editora Max Limonad, 1985.

BECKETT, Samuel. **Todos os que caem**. Tradução de Fatima Saadi. Cadernos de Teatro n°. 121. Rio de Janeiro: Inacen, abril maio e junho 1989.

BIRKENHAUER, Theresia. **Entre a fala e língua, drama e texto**: reflexões acerca de uma discussão contemporânea. Tradução de Stephan Baungartel (não publicada).

EAGLETON, Terry. **As ilusões do pós-modernismo**. Tradução Elisabeth Barbosa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2011.

GRUPO XIX DE TEATRO. **Hysteria**. São Paulo: Grupo XIX de Teatro (s/d).

MAETERLINK, Maurice. **Interior**. Tradução de Fatima Saadi. Disponível em: <<http://goo.gl/2ThN02>>. Acesso em: 17 ago. 2013.

PAVIS, Patrice. **L'analyse des textes dramatiques, de Sarraute à Pommerat**. Paris: Armand Colin, 2016.

SARRAZAC, Jean-Pierre. **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. São Paulo: Cosac Naif, 2012.

SHAW, George Bernard. **Santa Joana**. Tradução Dinah Silveira de Queirós, Miroel Silveira e Fausto Cunha. Rio de Janeiro: Editora Opera Mundi. 1973.

WEISS, Peter. **Perseguição e assassinato de Jean-Paul Marat**. São Paulo: Editorial Grijalbo, 1966.

UBERSFELD, Anne. **Para ler o teatro**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2005.

Submetido em: 08 jan. 2018

Aprovado em: 11 set. 2018