A DRAMATURGIA E ALGUMAS DAS SUAS SUBVERSÕES NA HISTORIOGRAFIA LITERÁRIA CONTEMPORÂNEA

THE DRAMATURGY AND SOME OF ITS SUBVERSION IN CONTEMPORARY LITERARY HISTORIOGRAPHY

Luiz Carlos Leite[1]

Resumo:
Este texto procura estabelecer um diálogo entre as diversas possibilidades de criação dramatúrgica a partir dos autores das chamadas zonas fronteiriças e da fixação de outras linguagens não produzidas originalmente para o teatro, produzido numa escrita passível de ser encenada e realizada na efemeridade do teatro.
Palavras–chave: criação dramatúrgica, linguagens, teatro

Abstract:
This text attempt to establish a dialogue between the various possibilities of dramaturgic creation from the authors of called borderline zone and the fixation of other languages not originally made for acting, made in writing that is possible of being performed and accomplished in the act transience.
Key-words: dramaturgic creation, languages, acting

[1] Mestre em Teoria Literária pela Universidade Federal de Uberlândia(2009). Especialização em Educação pela PUC-RJ (2002), Dramaturgia pela Escola Livre de Teatro de Santo André (1999) e Graduação em Ciências Sociais pelo Centro Universitário Fundação Santo André (1987). E.mail: campos-leite@uol.com.br

Há que se lembrar algumas vezes, de qualquer modo, que a linguagem transporta se não um pensamento, pelo menos uma escolha.
(ROLAND BARTHES)

UMA ESCRITA POLÍTICA

O filólogo russo Mikhail Bakhtin aponta para uma característica predominante nos estudos literários ao longo dos anos setenta do século passado; a falta de audácia e da experimentação em detrimento à manutenção de cânones estabelecidos. (BAKHTIN: 1997,. p.361-362.). Ao mesmo tempo, defende a idéia da impossibilidade da separação entre a história cultural e a ciência literária, propondo ao investigador o papel de pensar a cultura de seu tempo.

Já o filósofo J. P. Sartre (1980) problematizando sobre o destino do escritor, afirma que, mesmo este pretendendo ser neutro ou passivo, sua escrita é em essência sempre uma ação e intervenção, de maneira que, esta possui sempre um sentido, sendo impossível a ele negar sua responsabilidade perante a história. O suporte livro teria assim, o poder de fazer da literatura um fato social, uma instituição que levaria o escritor a pensar sua situação na época presente, tornando-o atual, impedindo-o de sonhar com um futuro distante, de forma que sua escrita é sempre um engajamento e por isso, uma responsabilidade.

Quais relações poderiam ser estabelecidas entre o abandono dos cânones em direção a um diálogo com o tempo presente proposto por Bakhtin e a proposta de uma escrita para leitores contemporâneos, através de uma negativa do olhar para o futuro, apontados por Sartre?

Para além de intervenções, através da idéia de que todo escrito possui um sentido, podemos dizer que estamos diante de um olhar pretensamente contemporâneo, mas que não promoverá uma ruptura com um olhar sob a ótica positivista se o texto for pensado por ele mesmo. Essa escrita não pode reduzir-se a um documento, pois a história da literatura, "*é uma história das diferentes modalidades da apropriação dos textos*" (CHARTIER, 2002, p.257.), de maneira que, ouso afirmar: o que se propõe, é uma opção de escrita, pois se não é possível, para Bakhtin, trabalhar uma literatura desvinculada da cultura, em sentido contrário, sua proposta de trabalhar os vazios e rupturas, com aquilo

que está à margem, remete às marcas de uma subjetividade, ai sim, podendo superar a dualidade causa e efeito positivistas e que é em essência, uma opção de escrita, pois esta poderia ser desenvolvida de maneira oposta, mantendo-se os cânones, por exemplo.

Ao buscar promover uma escrita em sintonia com seu tempo, Walter Benjamin chama a atenção para as conseqüências da perda da dimensão do olhar do artista conduzindo à dissolução do próprio sujeito, em detrimento a um mundo no qual a vida de cada um desses sujeitos é regida pelo mercado. (BENJAMIN, 1994), lugar onde as mercadorias revelariam um momento histórico "fundamento da reprodutibilidade técnica: a obra de arte torna-se reprodução mecânica com a fotografia "(MATOS, 1993, p.114.) o que levaria, por exemplo, a literatura a assumir um papel de documento informativo, assim como a própria imaginação a assumir uma função de publicidade".

É com essa insuficiência dos sentidos, ou do "declínio da aura" artística diante da reprodutividade técnica, apontada por Benjamin, que gostaria de estabelecer um recorte sobre a literatura e mais especificamente, a dramática como arte possível de "prever o presente", indo de encontro à proposta do filósofo Sartre.

POSSIBILIDADES DRAMATÚRGICAS

Ao promover uma abordagem sobre o fazer teatral contemporâneo, Hans-Thies Lehmann (2007) identifica um núcleo comum no chamado teatro pós-moderno: os espetáculos inseridos nesse "movimento" distanciam-se do dramático, constituindo-se em espetáculos de faces plurais, pautados pela miscigenação de outras linguagens como a música, a dança, o cinema, as artes visuais e demais expressões das mais variadas esferas artísticas, promovendo assim, a autonomia da cena e do processo criativo do ator, em detrimento a um tipo de texto como condutor do processo de criação.

Para além de uma opção estética, Lehmann identifica o teatro dramático, aquele baseado na sua realização a partir de um texto que contenha as categorias de ação e imitação, como um mecanismo de totalização e promotor daquilo que ele denomina de "passivamento", ou seja, uma mercadoria. Em contrapartida, o teatro pós-dramático, ao negar essa totalidade, seria "*um modo de utilização dos signos teatrais que, ao por em relevo a presença sobre a representação, os processos sobre o resultado, gera um deslocamento dos hábitos perceptivos do espectador educado pela*

indústria cultural" (LEHMANN, 2007, p.15) tornando-se assim uma prática revolucionária.

Em consonância a essa prática teatral contemporânea, José Sanchis Sinisterra (2001) também aponta para o sentido da obra dramática, ou melhor, aquilo que nomeia de "dimensão literária do fazer teatral", ter deixado de ser – como era até os anos cinqüenta do século passado – a origem da representação.

De um longo período marcado pelo textocentrismo, onde a encenação teatral era a mais fiel possível ao texto original, oferecendo pouca ou nenhuma autonomia ao diretor (VENDRAMINI, 2001), o teatro realiza-se em outro momento, a partir do afastamento dessa concepção, ou seja, caminhou para a autonomia em relação ao texto, onde o diretor parte para um experimentalismo.

Da total inexistência de textos como ponto de partida para uma encenação, ou até mesmo da possibilidade de diversas obras narrativas e líricas poderem ser transpostas para o teatro, o teatro pós-dramático admite também como suporte-texto, obras não dramáticas, sendo assim, possível a teatralização de cartas, notícias de jornais, biografias, depoimentos, enfim textos que não são considerados literários, consolidando-se cada vez mais a idéia de que qualquer texto também pode ser encenado. Jean-Pierre Ryngaert (1995) nos chama a atenção para o fato de que:

> O teatro atual aceita todos os textos, qualquer que seja sua proveniência, e deixa ao palco a responsabilidade de revelar sua teatralidade e, na maior parte do tempo, ao espectador a tarefa de encontrar seu alimento. A escrita teatral ganhou em liberdade e em flexibilidade o que ela perde, por vezes, em identidade (RYNGAERT, 1995, p. 17).

Dessa forma, partindo-se de temas para improvisações, de músicas, performances ou até mesmo textos chamados não literários, estaríamos diante do abandono da consciência da existência de regras teatrais para a escrita de um texto teatral? O teatro dramático é mesmo a expressão da manutenção deste mesmo texto como mercadoria, em oposição a uma prática revolucionária do pós-dramático?

Ao identificarmos a partir da década de setenta e oitenta, do século passado, sobretudo, um processo de dessacralização do autor em direção a uma dramaturgia dos grupos, a um processo de criação coletiva e a um fazer teatral independente, marcado pela desdra-

matização a ser encenada em salas e espaços alternativos, tomando o texto apenas como ponto de partida ou ainda, admitindo sua total inexistência, estaríamos diante de dois momentos distintos e; assim, a escolha de uma das duas maneiras de relacionar o texto à encenação, pode ser entendida como uma opção estética, podendo existir um teatro com texto, um teatro sem o texto e também o texto servindo de pretexto para sua realização (VENDRAMINI, 2001).

Opção estética ou prática revolucionária? Não é uma simples questão colocada.

Ao defender a idéia de que a valorização recebida por parte do imaginário social está muito aquém da criatividade e superioridade da produção teatral espanhola, por exemplo, Guillermo Heras nos diz que *"ainda hoje é raríssimo que uma edição de um texto teatral contemporâneo seja analisado ou criticado nos suplementos culturais dos jornais, e inclusive em revistas especializadas em literatura esses livros ocupam um lugar residual"* (HERAS, 2001, p. 307). Lehmann caminha no mesmo sentido ao polemizar com a *"crítica jornalística convencional, despreparada para analisar um teatro que não mais se baseia numa cosmovisão ficcional nem no conflito psicológico de personagens identificáveis"* (LEHMANN, 2007, p.7).

Identificamos no pensamento de Heras a defesa da existência de bons textos teatrais, mas que são marginalizados em relação ao chamado grande mercado, sua proposta é a de refletir sobre a dramaturgia que se vem fazendo hoje na Espanha. Após fazer um resgate da geração de dramaturgos que escreveram sob a censura do *período franquista*, ele defente a tese de que a democracia não "valorizou" o trabalho de resistência ética e estética ao predominar a não estréia de novas obras e, tampouco a produção de uma revisão dos textos cênicos do período. Apenas após as revoltas de maio de 1968, período de enfrentamento ao regime franquista, com o chamado *"novo teatro espanhol"* é que houve uma ruptura ao realismo predominante no teatro.

Surgem os movimentos do chamado *"teatro independente"* marcado pela *"criação coletiva"* onde desaparece o nome do autor. É o período da *"dessacralização"* do conceito de autor em favor de uma dramaturgia dos próprios grupos. Mas nesses próprios grupos militavam autores que desenvolviam suas primeiras experiências literárias e propuseram escritas solitárias paralelamente ao abandono dos textos. Que aparente contradição: ao mesmo tempo em que há o

abandono da figura do dramaturgo, este se renova dentro de uma nova predominância do fazer teatral; produzindo não para grupos, mas sim nos grupos.

Também ao teatro independente incorporaram-se autores das chamadas zonas fronteiriças, como os cineastas, pintores e cenógrafos, de maneira que, a década de oitenta foi marcada pelo excessivo culto ao *"teatro de imagem"* em detrimento a subvalorização do texto dramático. Essa tendência não restringiu-se apenas à Espanha, espalhando-se com freqüência pelo chamado mundo ocidental.

Na análise de Heras, o *"teatro de imagens"* foi saudável no sentido em que varreu as *"teias de aranha"* do velho teatro naturalista, mas provocou ao mesmo tempo, um desequilibrio na valorização da textualidade contemporãnea, mas que foi importante para o fazer teatral essa renovação ocorrida nos anos 80 e 90, movimentos chamados de minimalismo, fragmentação, pós-modernidade, fisicalidade, contaminação com outras linguagens artísticas, novas tecnologias, mestiçagem, etc.

Assim, a nova geração de dramaturgos espanhóis, herdeiros do chamado *"teatro independente",* buscam sua recepção diante de um público mais generalizado, em um código mais produtivo como em uma empresa privada, enquanto outro grupo estaria vinculando suas propostas à exibição das *"salas alternativas"*, geralmente dos próprios grupos, talvez resultado do debate entre os chamados autores de gabinete versus autores vinculados ao processo de uma companhia.

O fato é que contraditóriamente a um progressivo abandono da dramaturgia enquanto elemento chave e constitutivo do fazer teatral, houve também um aumento significativo no número de autores teatrais, sobretudo, devido a uma maior consideração sobre essa prática literária, ao aumento do número de prêmios de literatura dramática, de subvenções, à recuperação de edifícios teatrais e a consolidação de oficinas de dramaturgia..

Admitida a possibilidade da teatralização dos mais variados elementos, o que tornaria, por exemplo, viável a encenação de uma lista telefônica ou de um depoimento? Mesmo que não seja o ponto de partida e seja produzida *a posteriori,* o que permite a fixação de outras linguagens não produzidas originalmente para o teatro, em uma escrita, passível de ser encenada e realizada na efemeridade do teatro?

Não há a pretensão de um debate inédito, sendo este inclusive objeto de investigação entre diversos

críticos e pesquisadores. Peter Szondi, em seu ensaio *Teoria do Drama Moderno* (1956) já apontava para a instauração do teatro moderno na narrativização da forma dramática, em um período que vai do final do século XIX até meados do século XX. (SZONDI, 2001). Mas a retomemos!

Certa ocasião, em viagem aos Estados Unidos, o dramaturgo brasileiro Jorge Andrade, ouviu do também dramaturgo estadunidense Arthur Miller, o conselho de que ao voltar ao Brasil, procurasse *"descobrir porque os homens são o que são e não o que gostariam de ser"*, e escrevesse sobre essa diferença. (MAGALDI, 1998, p. 48). Não é preciso dizer o quão intensamente Jorge Andrade seguiu o conselho e produziu tão magníficas obras, como um homem que escreveu em sintonia com seu tempo.

Escrever sobre o homem pode ser também em essência, admitir uma ruptura entre os gêneros literários puros, como já nos apontava Haroldo de Campos (1977) e mais especificamente ainda em relação a possível *"teatralização de textos não produzidos originalmente para o teatro"* (DA COSTA, 2001, p.236).

Quaisquer fontes podem frequentemente ser utilizadas nas cenas, sem passarem por um processo de adequação à forma dramática, o que não significa apenas uma mera transposição para a forma dialógica e dramática dos textos originalmente narrativos ou líricos, mas antes de tudo um tensionamento da cena em relação a:

> um universo de estímulos (visuais, rítmicos, etc.) ou de questões (teóricas, técnicas e culturais) que se apresentam ante o esforço de teatralizar textualidades não necessariamente literárias (como é o caso de documentos historiográficos) que não se enquadrem em certos padrões tradicionais do gênero dramático (como aqueles relacionados aos conceitos de diálogo, de ação e de personagem). (DA COSTA, 2000, p.4)

Assim como o termo encenador possui significado mais amplo em relação ao termo diretor, refletindo a responsabilidade estética e organizacional do espetáculo (PAVIS: 1999. p. 128), o termo dramaturgo também irá sofrer alterações ao longo da história do teatro. De origem grega, entendido como autor de dramas até o papel de assistir o encenador na sua pesquisa dos possíveis sentidos da obra (PAVIS, 1999, p.117), em uma construção que longe de ser linear, é marcada pela alternância de períodos.

Dentro de determinada concepção, o dramaturgo

pode exercer o papel de criar um texto a ser entregue ao encenador e concluir sua tarefa nesse ponto. Em uma concepção diferenciada, por exemplo, mais do que um texto propriamente dito, com personagens e enredo, lhe é exigido um roteiro de imagens, ou ainda um roteiro de ações, onde seu papel é o de organizar essas ações (VENDRAMINI, 2001).

O dramaturgo Luís Alberto de Abreu escreveu certa vez que a Dramaturgia nada mais é do que ler sinais por trás de uma ação ou de uma expressão humana e que, o dramaturgo é também um organizador de narrativas que tem como ponto de partida para a escrita criativa as imagens que tocam o humano, independentemente dessas terem ocorrido ou de serem ficcionais (ABREU, 2000, p.115), fundamento esse, que permite comunicar-se além da superfície do próprio diálogo ou das rubricas de um texto teatral.

Na sua relação com o público, momento em que se dá o teatro propriamente dito, os elementos dramaturgia, encenação e interpretação compõem uma geometria, podendo destacar-se um elemento ou outro, de maneira que não há aqui objetivo de sobrepor nenhum dos elementos, mas sim de admiti-los em suas mais diversas opções e realizações. São as possíveis subversões da dramaturgia.

Essa operação de mergulhar na geometria de um texto teatral é um desafio que alguns historiadores têm exercitado a partir do entendimento de que os elementos da ficção revelam ou podem revelar aspectos da história. Um texto dramatúrgico pode trazer à tona o autor enquanto sujeito histórico e demais aspectos da historicidade como têm nos revelado a história da cultura. Contudo é necessário ter em mente que na estrutura profunda, por seu estatuto de arte, a dramaturgia traz como vocação um outro elemento, o da subversão.

A percepção do elemento subversivo presente na dramaturgia se dá enquanto seara artística. Em um rápido percurso panorâmico passando pelos filósofos gregos que pensaram a temática "subversão" na dramaturgia e pelo positivismo que busca expulsar a arte do campo do conhecimento, podemos optar por pensar na construção da escrita dramatúrgica como criativa.

Ao promover uma reflexão sobre a pertinência de um exercício de aparente competência do historiador, o dramaturgo pode inserir ainda mais o elemento da interdisciplinaridade ao estar alerta aos aspectos que são específicos também à arte, como a subversão. Vejamos!

Ao pensar sobre a arte como um fazer, conhecer

e exprimir, Alfredo Bosi (1985) nos relembra que antes de tudo a arte é uma produção, uma *Techné* como a chamavam os gregos. O fazer artístico estabelece uma relação entre a criação e uma técnica, que produz ao longo do tempo um conjunto de regras. Além da técnica, a arte encerra em si um processo criador que passa por uma subjetividade, ou seja, é também expressiva no sentido em que contém a personalidade de quem a faz, pois a arte não é somente executar, produzir, realizar, e o simples 'fazer' não basta para definir sua essência. A arte é também invenção. (PAREYSON, 1997, p.25)

Um espetáculo teatral pode empregar tanto a palavra como outros sistemas de significação não lingüísticos, recorrendo a signos visuais e auditivos, assim, conforme (INGARDEN, 1977, p. 62) ele utiliza signos retirados de todas as partes: da natureza, da vida social, dos diferentes ofícios e de todos os terrenos da arte. É um convidativo chamado para o olhar do dramaturgo.

Mais do que uma estética, a obra dramatúrgica pode ser considerada um dos elementos do sistema articulador de outros códigos, passível de multiplicar encenações diferenciadas a outros sistemas, aos quais, mantém relações de dependência e, que são também determinados por condições históricas que são objetivas.

Marcado por sua efemeridade, o teatro se realiza apenas junto ao público. Algum tempo depois, restanos apenas o texto dramático, que não é mais teatro e sim Literatura Dramática, de maneira que mesmo sobre um processo de construção sobre presente, produz em essência, um elemento a ser posteriormente apropriado por quem não participou da encenação propriamente dita. Dessa forma, mesmo constituindo-se em apenas mais um dos elementos do teatro, um texto teatral existe sim enquanto objeto, mesmo sem a encenação e, talvez se constitua no elemento mais perene de um todo, a promover infinitas possibilidades de futuras leituras, destarte seu objetivo seja o de revelar e dialogar com o presente.

Um objeto concreto; o texto de teatro não imita uma realidade, ele propõe uma construção para a mesma, sem por isso deixar de constituir um documento que é fonte histórica, mais valorizada em determinado período, ou até abolido e execrado em outros.

Seja a partir de uma dramaturgia clássica, com base na *poética* de Aristóteles ou de sentido brechtiano ou ainda pós-brechtiano, o dramaturgo insere-se em um processo de escritura desse objeto concreto a

partir de um olhar. Novamente seria uma questão de perguntar-se: onde estão as histórias? Qual (is) história (s) eu quero contar? E as respostas não são modelos. São opções dramatúrgicas.

Quando o filósofo Platão em sua obra *República* procurava elaborar diretrizes para a construção de uma cidade ideal, propunha dentre a diversidade de medidas a serem tomadas a expulsão dos poetas que ao fazerem arte, estariam afastando-se do verdadeiro, em essência, estavam a iludir os cidadãos através da imitação da verdade.

Utilizando-se do exemplo das tragédias de Homero, Platão diz que o poeta se afasta três degraus da realidade apresentando meros fantasmas, sem solidez do real, meras sombras, ou seja, limitando-se a fornecer apenas uma cópia, uma imitação das coisas e dos seres que, por sua vez, são ainda uma mera imagem (*phantasma*) das Idéias.

Assim, os poetas teriam predileção a trabalhar sobre os defeitos, taras e erros humanos, tornando os homens infelizes, sendo que, o objetivo da República é o de trabalhar as virtudes em oposição ao grupo de poetas, que inverídicos, não respeitariam a realidade dos fatos.

> Por isso, em nossa república só se hão de tolerar como obras poéticas os hinos de louvor dos deuses e os elogios de homens ilustres. Porque assim que aí deres entrada à musa mais voluptuosa da poesia lírica ou épica, desde esse momento o prazer e a dor reinarão no Estado em lugar da lei e da razão, cuja excelência todos os homens reconheceram sempre. (PLATÃO, s/d, p.280-81 e 289)

No primado da lei e da razão propostos por Platão, podemos encontrar diversos paralelos que podem ser estabelecidos ao longo da história onde, competiria à dramaturgia o papel de fixação do *status quo* ou ainda, na defesa de Benjamin, na sua reprodução enquanto mercadoria.

Um clássico exemplo estaria na própria história da formação do povo brasileiro, onde durante o chamado período do *Regime de Exceção*, um eufemismo para ditadura militar, quando, sobretudo, no ensino fundamental, ensinava-se a cultuar um Deus na maior nação católica do mundo, ensinava-se também a elogiar homens ilustres da história brasileira, como Tiradentes, Dom Pedro I, Duque de Caxias e os valorosos bandeirantes que ampliaram e consolidaram o país de maneira que, desde cedo, evidenciava-se a

importância da obediência às leis, normas e símbolos de um país do futuro que estava na razão, no estudo e no trabalho. Uma proposta que ia ao encontro às idéias de Platão e, certamente, para o benefício da constituição de uma nação, a dramaturgia deveria pautar-se por essa *"verdade"* histórica.

Agir de maneira diversa a esse pensamento, que buscava ser hegemônico, era motivo para perseguições, torturas e até assassinatos. A arte modificou-se, mas também resistiu. Por diversas vezes, a dramaturgia não se submeteu, não apenas na cena brasileira, mas também em diversos outros momentos de exercício de um regime único e autoritário.

Em 1981, por exemplo, a junta militar chilena liderada pelo general Pinochet baniu a obra Dom Quixote porque o general achava, com bastante razão, que o livro continha um apelo pela liberdade individual e um ataque à autoridade instituída (MANGUEL, 1997, p.321). Inúmeros outros exemplos ao longo da história da humanidade poderiam ser desfilados sobre o "perigo" representado pela arte e pelos poetas *"mentirosos"*.

Só que muito antes desse período já em defesa dos poetas (e dos dramaturgos) veio Aristóteles. Segundo ele, é a partir de seus defeitos que o homem se reconhece e pode melhorar. Com relação às *"inverdades"* condenadas por Platão, seriam elas que fundamentariam a obra dos poetas. É a possibilidade do que poderia ter sido e não foi, é a partir do fato histórico que pertence aos historiadores, segundo Aristóteles, ao que passou a dramaturgia, não é o passado, nem o futuro, mas sim o caminho do humano. É uma escrita do presente, onde os personagens na ficção são melhores, mais completos que os seres humanos reais. Mas isso não quer dizer que sejam virtuosos, muito pelo contrário, são diversas vezes mais perversos, para que os homens possam se ver na sua própria imperfeição.

Não se pode negar que, ao opor-se à estética platônica e, em sua *Poética* apresentar regras de como desenvolver tragédias em ações localizadas em tempo em espaços ideais para serem úteis, ou proporcionarem o deleite, ou dizer coisas ao mesmo tempo agradáveis e proveitosas para a vida (ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO, 1990, p.60), Aristóteles é extremamente contemporâneo às possibilidades dramatúrgicas, pois se em Platão estamos diante do problema da arte como conhecimento, fixando a idéia da impossibilidade das obras poéticas

serem um adequado veículo de conhecimento, pois não constituem um processo revelador da verdade, papel esse que caberia à filosofia que, por partir das coisas e dos seres, poderia ascender à consideração das Idéias, Aristóteles considera-a sim como instrumento válido de conhecimento, elaborando um mundo onde os acontecimentos são representados na sua universalidade, segundo a lei da probabilidade ou da necessidade, assim esclarecendo a natureza profana da ação humana, propondo um conhecimento a atuar posteriormente no real.

Dessa forma, mais do que a dessacralização do autor teatral, da proposta do abandono de um texto original em favor da encenação ou de um experimentalismo, seja ele refletido através da dramaturgia de grupos ou criação coletiva, importa realçar que diante de uma bifurcação epistemológica entre o conhecido e o conhecedor, consolidada na máxima de René Descartes: *cogito, ergo sum*, uma expressão da separação entre mente e matéria, ou seja, de um lado um mudo objetivo composto pelos fenômenos da natureza e de outro lado um interno, pertencente às sensações, competiria à dramaturgia o segundo lado.

A um dramaturgo, competiria assim, enquanto artista, não o papel de reprodução, mas o de exercer uma atividade que é oposta à centralização, acumulação, fragmentação e eficiência, propostos pelo modernismo científico. Antes de dramaturgo e de artista, este é um sujeito histórico concreto, nascido em determinado período, inserido em determinada sociedade, com sua estrutura econômica, organização política, e um sistema jurídico que condicionam sua existência, onde distante de um determinismo, há possibilidades concretas de modificação desses elementos, sendo a sua arte um dos instrumentos possíveis para superar o que já está previamente condicionado.

Em suma, ao agir sobre sua sociedade, o dramaturgo, aqui no caso, o faz a partir de instrumentos que lhe são fornecidos por essa própria sociedade, ou seja, por seu momento histórico. Da mesma maneira, sua obra é um objeto concreto, produzida num determinado momento e só produzível naquele determinado momento (LYRA, 1980, p. 99). Retomando a idéia do poder fazer a literatura um fato social que o levaria a pensar sua situação na época presente, tornando-o atual, e de acordo com Sartre, impedindo-o de sonhar com um futuro distante, reproduzindo seu engajamento e, por isso, sim! uma responsabilidade.

REFERÊNCIAS

ABREU, Luís Alberto. A restauração da narrativa. *O percevejo.* Revista de teatro, crítica e estética. Ano 8. nº. 9. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2000.

ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A Poética Clássica*. São Paulo: Cultrix, 1990.

BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BARTHES, Roland. *Escritos sobre teatro/textos reunidos e apresentados por Jean-Loup Rivière.* Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: *Obras Escolhidas*: *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. Vol.I. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas:* Charles Baudelaire – um lírico no auge do capitalismo. Vol.III. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BOSI, Alfredo. *Reflexões sobre a arte*. São Paulo: Ática, 1985.

CAMPOS, Haroldo de. *Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana*. São Paulo: Perspectiva, 1977

CHARTIER, R. *A beira da falésia.* Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2002.

DA COSTA, José. Narração e representação do sujeito no teatro contemporâneo. *O percevejo.* Revista de teatro, crítica e estética. Ano 8. nº9: UNIRIO, 2000.

HERAS, G. A atual dramaturgia espanhola. In: *Nova dramaturgia espanhola.* Rio de Janeiro: 7 letras, 2001.

INGARDEN, Roman, eti alli. *O Signo Teatral*: a semiologia aplicada à arte dramática. Porto Alegre: Globo, 1977.

LE GOFF, Jacques. Memória. In: *História e memória.* Campinas: Editora da Unicamp, 1994.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático.* São Paulo: Cosac Naif, 2007.

LYRA, Pedro. Para um conceito de crítica. *Tempo Brasileiro*: Função da crítica. Rio de Janeiro: Folha Carioca Editora Ltda, 1980.

MAGALDI, Sábato. *Moderna dramaturgia brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

MATOS, Olgária C. F. *O iluminismo visionário:* Benjamin, leitor de Descartes e Kant. São Paulo: Brasiliense, 1993

PLATÃO. *A República*. São Paulo: Livraria e Exposição do Livro, s.d.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro.* São Paulo: Martins Fontes, 1995.

SARTRE, Jean-Paul. *Qu'est-ce que la litterature?* Paris: Situations. Vol.2, 1980.

SINISTERRA, J.S. A nova textualidade. In: *Nova dramaturgia espanhola.* Rio de Janeiro: 7 letras, 2001

SUSSEKIND, Flora e DIAS, Tânia. *A historiografia literária e as técnicas de escrita.* Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa: Vieira e Lent, 2004. p.235-247

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno*. São Paulo: Cosac& Naify, 2001.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro.* São Paulo: Martins Fontes, 1995.

VENDRAMINI, J. E. O teatro de origem não dramatúrgica. *Sala preta.* Revista de Artes Cênicas: Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo: São Paulo, Ano I, nº. I , Jun., 2001.

Artigo recebido em: 20/10/2009
Aprovado para publicação em: 13/11/2009