



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA**  
**CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS LETRAS E ARTES**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**O TRÁGICO REVISITADO NA PÓS-MODERNIDADE: A CONSTRUÇÃO DA  
AÇÃO DRAMÁTICA EM *CLOSER*, DE PATRICK MARBER**

Leonardo Monteiro de Vasconcelos

João Pessoa, PB  
Dezembro 2015

Leonardo Monteiro de Vasconcelos

**O TRÁGICO REVISITADO NA PÓS-MODERNIDADE: A  
CONSTRUÇÃO DA AÇÃO DRAMÁTICA EM *CLOSER*, DE PATRICK  
MARBER**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras. Área de Concentração: Literatura e Cultura. Linha de Pesquisa: Tradição e modernidade.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Sandra Luna

João Pessoa, PB

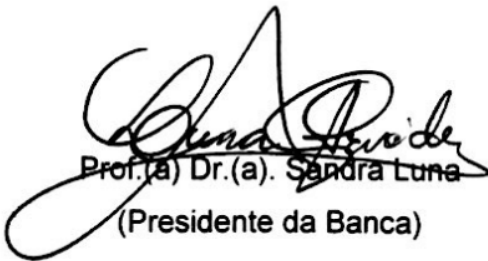
Dezembro 2015

V331t Vasconcelos, Leonardo Monteiro de.  
O trágico revisitado na pós-modernidade: a construção da  
ação dramática em *Closer*, de Patrick Marber / Leonardo  
Monteiro de Vasconcelos.- João Pessoa, 2015.  
112f.  
Orientadora: Sandra Luna  
Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCHL  
1. Marber, Patrick, 1964- crítica e interpretação.  
2. Maffesoli, Michel, 1944- crítica e interpretação. 3. Literatura  
e cultura. 4. *Closer*. 5. Pós-modernidade. 6. Ação trágica.

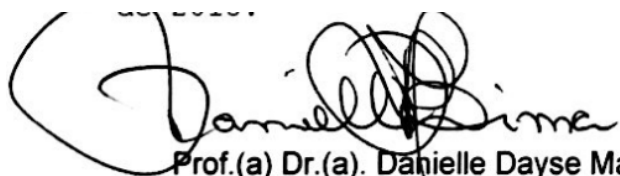
UFPB/BC

CDU: 82(043)

**BANCA EXAMINADORA**



Prof.(a) Dr.(a). Sandra Luna  
(Presidente da Banca)



Prof.(a) Dr.(a). Danielle Dayse Marques  
de Lima  
(Examinadora)



Prof.(a) Dr.(a). Ana Luísa  
(Examinadora)

*“A tragédia do homem moderno não é que ele sabe  
cada vez menos sobre o significado da sua própria  
vida, mas que ele se preocupa cada vez menos.”*

*(Václav Havel)*

## AGRADECIMENTOS

Primeiramente gostaria de agradecer a Deus, pelo dom da vida, família e oportunidades que foram concedidas ao longo da minha existência.

À minha querida professora, orientadora e amiga, **Sandra Luna**, que me acolheu em vários momentos dentro e fora dos limites acadêmicos, a quem devo o acompanhamento minucioso e cuidadoso desta pesquisa. A Sandra sou extremamente grato pela sua orientação, rigorosa, porém amigável, que sempre “puxou as minhas orelhas” de forma sábia e delicada. Sem dúvida alguma, Sandra ocupa um lugar especial na minha formação acadêmica que acontece desde a graduação. Modelo profissional e intelectual que serve como forma de inspiração para a minha vida, os meus mais sinceros agradecimentos.

Às professoras **Ana Adelaide Peixoto** e **Luciana Calado**, que contribuíram para este trabalho, por meio das valiosas observações realizadas no exame de qualificação.

A **Sérgio Monteiro**, **Maria José Monteiro** e **Larissa Monteiro**, pelo eterno apoio psicológico durante toda a minha vida pessoal e acadêmica. Sem a minha família essa jornada jamais teria se tornado possível.

A **Carlos Bronzeado**, meu namorado, que tornou esses meus últimos seis meses muito mais alegre e suportável. Foram vários os momentos em que o cansaço bateu e o sentimento de desistir tomou conta, mas ele estava lá, apoiando sempre, fazendo com que eu jamais desistisse. Obrigado por estar presente quando mais precisei. Os meus agradecimentos mais sinceros e carinhosos. Obrigado pela cumplicidade

A **Bruno Rafael**, grande companheiro de mestrado que me ajudou em vários momentos alegres e de desespero durante essa estrada que é a pós-graduação. Importante mencionar alguns nomes que fizeram parte da minha jornada acadêmica no PPGL: **Débora Gil**, **Janile Soares**, **Khayles**, **Gracilene**, entre outros.

A todos os **meus amigos** e colegas de trabalho que me acompanharam na minha jornada acadêmica e me apoiaram sempre.

Ao **Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq)** pelo suporte financeiro.

## **RESUMO**

*Closer*, a peça mais famosa do dramaturgo inglês Patrick Marber, foi investigada pela crítica teatral dos anos noventa, e aclamada como sendo uma obra representativa das relações humanas no mundo contemporâneo, por retratar a fugacidade dos relacionamentos amorosos. A obra mostra a relação de quatro personagens que trocam de parceiros entre si, aparentemente sem motivo e/ou razão. *Closer* é uma peça pós-moderna por excelência, pois, além de sua temática e linguagem, ela está ligada diretamente ao movimento teatral chamado *In-Yer-Face Theatre*, que surgiu na Inglaterra nos anos noventa, com a finalidade de denunciar os problemas políticos, econômicos, sociais que o país estava enfrentando naquele período. Nessa dissertação, pretendemos, portanto, estudar a construção da ação dramática de *Closer*. Embora, a peça seja ambientada na contemporaneidade, ela apresenta elementos que remetem à estética aristotélica, permitindo-nos observar os elementos constitutivos de uma ação trágica inseridos num contexto pós-moderno. Além de estudarmos a peça enquanto forma, analisamos sua ação à luz da teoria do trágico da pós-modernidade, proposta por Michel Maffesoli. Desse modo, pretendemos contribuir para os estudos literários com uma pesquisa que remete à tradição a pós-modernidade.

**Palavras-Chave:** *Closer*, Patrick Marber, Pós-modernidade, ação trágica, Maffesoli.

## **ABSTRACT**

*Closer*, the most famous Patrick Marber's play, was studied by theater critic in the 1990s, and it was acclaimed to be a representative work of the human relations in contemporary world by portraying the transience of love relations. The play depicts the relationship of four characters who change partners between each other, apparently without cause and / or reason. *Closer* is a postmodern play par excellence not only due to language and theme, but also its connection to the so-called In-Yer-Face Theatre, which started back in the mid 90s in England, whose main goal was to report political, economical and social problems in that country. In this dissertation, we intend to study the construction of the dramatic action in *Closer*. Although, the play is set in a contemporary period, it presents elements which refers back to the aristotelian *Aesthetic*. So, we'll study the elements of a tragic action inserted in a postmodern context. Besides studying the play as a tragic format, we are going to study the play according to the theory of the tragic in postmodern societies coined by Michel Maffesoli. Due to these reasons, we intend to contribute to the literary studies with a research which discusses tradition and postmodernity.

**Key words:** Closer, Patrick Marber, postmodernity, tragic action, Maffesoli.

## **Lista de Figuras**

|          |                                       |      |
|----------|---------------------------------------|------|
| Figura 1 | Capa da revista <i>Newsweek</i> ..... | p.33 |
| Figura 2 | <i>Spice Girls</i> .....              | p.33 |
| Figura 3 | Tony Blair.....                       | p.34 |
| Figura 4 | Cena de <i>Blasted</i> .....          | p.45 |
| Figura 5 | Cena de <i>Blasted</i> .....          | p.45 |
| Figura 6 | Capa do livro <i>Blasted</i> .....    | p.45 |

## SUMÁRIO

|                                                                                                       |       |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------|
| <b>Introdução.....</b>                                                                                | p.10  |
| <b>Capítulo 1 – A pós-modernidade e a dramaturgia Inglesa dos anos 90.....</b>                        | p.15  |
| <b>Parte 1: Problematizando a pós-modernidade.....</b>                                                | p.15  |
| 1.1 Características da pós-modernidade.....                                                           | p.18  |
| 1.2 A pós-modernidade e os jogos de linguagem.....                                                    | p.22  |
| 1.3 A pós-modernidade como expressão cultural ou lógica cultural do capitalismo contemporâneo.....    | p. 24 |
| <b>Parte 2: A pós-modernidade: entre o pastiche e a paródia.....</b>                                  | p.29  |
| 2.1 Contextualização histórica da dramaturgia inglesa dos anos 90.....                                | p.31  |
| 2.2 <i>Cool Briannia</i> ou <i>Cruel Britannia</i> ? O drama política na década de 90.....            | p.37  |
| 2.3 O teatro do excesso: a dramaturgia inglesa na década de 90.....                                   | p.41  |
| <b>Capítulo 2 – A teoria do drama revisitada: tradição, modernidade e pós-modernidade.....</b>        | p. 50 |
| 2.1 A <i>Poética</i> de Aristóteles: alicerces da forma dramática.....                                | p.48  |
| 2.2 Hegel e a modernidade dramática e o papel subjetividade.....                                      | p.59  |
| 2.2.1 O trágico e a dialética da eticidade.....                                                       | p.63  |
| 2.3 O trágico na pós-modernidade.....                                                                 | p.66  |
| <b>Capítulo 3 – Perto demais se conhece menos? Ação dramática e tragicidade em <i>Closer</i>.....</b> | p. 73 |
| 3.1 Estrutura da peça.....                                                                            | p.75  |
| 3.3 A construção da ação dramática e a tragicidade revisitada.....                                    | p.85  |
| <b>Considerações finais.....</b>                                                                      | p.106 |
| <b>Referências.....</b>                                                                               | p.109 |

## INTRODUÇÃO

Patrick Marber nasceu em Londres em 1964 e tem em seu currículo trabalhos como dramaturgo, roteirista, diretor e ator. Como dramaturgo, Marber já escreveu seis peças e alguns de seus trabalhos tiveram seu texto original adaptado ao cinema. Na sua obra, destaca-se *Closer*, que teve sua *première* em maio de 1997 e recebeu vários elogios pela crítica. A peça ganhou notoriedade e recebeu alguns prêmios teatrais, a saber, o *Time Out Awards* por melhor peça, o prêmio *Lawrence Olivier* e o *The Critics' Circle Awards*. No Brasil, a referida peça ficou conhecida através da sua adaptação fílmica homônima no ano de 2004. Esta dissertação tem por objetivo o estudo desta premiada peça sob a perspectiva de sua construção dramática.

*Closer* toca em temas efervescentes na atualidade, tais como infidelidade, poligamia, jogos psicológicos, exposição de identidade, *cyber-erotismo* e explora singularmente a linguagem vulgar. A respeito dessa linguagem vulgar, Chales Spencer (1999) entrevistou o próprio Marber, que afirmou estar a força dramática da peça na tensão entre uma estrutura orgânica formal tradicional e emoções deselegantes.

Baseando-nos nesses elementos supracitados, ressalta um traço evidente da obra é a sua condição pós-moderna. Logo, é preciso investigar o que se entende por esse conceito. Sabemos que o pós-modernismo ainda é alvo de discussões. Entre os estudiosos da área, o pós-modernismo é comumente definido como uma condição sociocultural e estética que *a priori* subverte conceitos ideológicos dominantes no século XX. Uma noção geral sobre esse fenômeno pode ser encontrada na *Encyclopedia of Postmodernism*, na qual pós-modernismo define-se nos seguintes termos:

O pós-modernismo descreve o nosso atual estado de conhecimento, surge a contraponto da busca modernista por autoridade, o progresso, a universalização, racionalização, sistematização e de critérios consistentes para a avaliação das alegações de conhecimento. Como tal, a pós-modernidade envolve um questionamento radical dos fundamentos sobre os quais as reivindicações de conhecimento são feitas, e está por conseguinte, associada a uma sensação de liberação das práticas mundiais limitadoras (TAYLOR; WINQUIST, 2001, p. 304. tradução nossa).<sup>1</sup>

---

1 “Postmodernism describes our current knowledge state, emerge in the face of modernist search for authority, progress, universalization, rationalization, systematization, and a consistent criteria for the evaluation of knowledge claims. As such, postmodernity involves a radical questioning of the grounds upon which knowledge

Linda Hutcheon (2003 p.3) afirma que o pós-modernismo é acompanhado de uma retórica negativa: “descontinuidade, ruptura, deslocamento, descentralização, indeterminação e antitotalização. ” Ademais, é o pós-modernismo que deliberadamente subverte os valores, ordem, significados e identidades que outrora fizeram parte das premissas do liberalismo burguês.

Além dessa atitude provocadora, é importante ressaltar, na pós-modernidade, o termo “Presença do Passado” ou “*Presence of the Past*” (BIENNALE, 1980). De fato, se pensarmos sobre os movimentos artísticos como música, moda, arquitetura e principalmente literatura, eles mantêm um diálogo com o passado a fim de subvertê-lo em forma e/ou conteúdo.

Considere-se, como premissa a esse estudo, que o teatro retrata a sociedade de uma época. Raymond Williams (2002) descreve a relação entre experiência trágica, consciência e linguagem insistindo na noção segundo a qual a ação dramática ou o sentimento de tragédia é algo produzido no contexto de condições históricas determinadas.

Maurice Maeterlink (1904 p.154) considera que o drama realmente representa a realidade de um tempo, o drama grego representaria a complexa realidade Grega daquele período. O Drama moderno é ambientado hoje em cenários que enquadram homens e mulheres da atualidade. “As paixões e ideias são basicamente as mesmas”, afirma o filósofo, mas a experiência trágica é que se revela localizada num contexto sócio-histórico específico.

Ora, se na sociedade Grega existia uma relação forte com o destino, a filosofia hegeliana nos mostra como a experiência trágica no drama moderno está centrada num conflito ético. Para o filósofo, “para que haja uma genuína ação trágica é essencial que o princípio da liberdade e independência individual e suas consequências tenham sido despertadas” (WILLIAMS, 2002, p,55)

MAFFESOLI (2003, p.25) teorizou acerca do retorno do trágico nas sociedades pós-modernas: “[...]é a busca do supérfluo, inclusive do frívolo, certamente a importância dada ao *carpe diem* sem esquecer o culto ao corpo sob suas diversas modulações, tudo é expressão da consciência trágica”.

Considerando estas características subversivas do pensamento pós-moderno e o seu poder de contestar valores, outra característica importante a ser elencada é a liberação do corpo e a realização dos desejos. Ora, o sagrado num contexto pós-moderno é a desestabilização do

---

claims are made, and is thereby linked to a sense of liberation from limiting world practices” TAYLOR, Victor E.; WINQUIST, Charles E. **Encyclopedia of Postmodernism**. Routledge, London and New York, 2001.

pólo sujeito-objeto impulsionando os homens para a comunhão de um não conhecimento (*non-savoir*) (TAYLOR; WINQUIST, 2001, p. 349). A força sagrada inclui o erotismo que não é mais visto como tabu.

Então temos como características do drama pós-moderno os seguintes elementos.

1. Representação de um meio banalizado, apresentado descompromissadamente;
2. Ênfase nas emoções cegas mais do que em vontades conscientes;
3. Concentração do sexo como forma de escapar das restrições da sociedade burguesa. (LUNA, 2009, p.114)

Embora pretendamos investigar *Closer* como representante de um drama pós-moderno, ao rever sua construção, percebe-se o tratamento que é dado à ação, recorre a algumas estratégias da tragédia grega. Verificaremos, portanto, sob a perspectiva da tradição, como o conceito de tragédia é representado na obra. Embora a peça tenha uma linguagem subversiva e pós-moderna, acreditamos que, como texto orgânico, ela é devedora da tradição aristotélica, pois a peça possui, começo, meio e fim, com diversos momentos de *peripeteia* e *anagnorisis*. Podemos até reconhecer um erro trágico que provoca explosões dramáticas, obviamente estes elementos são mostrados numa linguagem cotidiana e não há comprometimentos com a tragédia grega, pelo contrário, ela reflete o pós-modernismo e suas implicações.

O nosso objetivo geral é estudar, portanto, a peça focalizando o conceito de ação dramática num contexto pós-moderno. A partir desse escopo, estudar o conceito de tragédia em perspectivas teóricas, à luz da tradição dramática; examinar a apropriação do modelo clássico em um contexto pós-moderno; identificar os elementos textuais que criam o efeito trágico em *Closer*; analisar a representação dramática em relação à linguagem. Compreender o trágico na peça em seu enquadramento pós-moderno.

A metodologia empregada nesta pesquisa parte da necessidade estabelecida pelos objetivos desta, que estão fundamentados na análise dos conceitos de tragédia na obra literária citada. Destarte, desenvolvemos uma pesquisa descritiva bibliográfica e que usa o método qualitativo. Para tanto, utilizamos como referencial a obra Pesquisa-Ação: princípios e métodos de Roberto Jerry Richardson (2003) e a obra Pesquisa Qualitativa: técnicas e procedimentos

para o desenvolvimento de teoria fundamentada de Anselm Strauss e Juliet Corbin (2008). Os autores acreditam que (2008. p. 23):

Uma teoria fundamentada é aquela derivada indutivamente do estudo do fenômeno que representa. Isto é, ele é descoberto, desenvolvido e provisoriamente verificado por meio de sistemática coleta e análise de dados. Portanto, a coleta de dados, análise e teoria possuem relação recíproca entre si. Não se começa com uma teoria para prová-la. Começa-se com uma área de estudo em que se permite a emergência do que é relevante.

O primeiro capítulo está dividido em duas seções: inicialmente, iremos abordar a pós-modernidade, suas origens, características, problematizações e suas ligações com o capitalismo. Ora, os estudos sobre a pós-modernidade/pós-modernismo não se mostram conclusivos não havendo consenso acerca desse fenômeno histórico, econômico e/ou estético. O leitor não irá encontrar uma vasta revisão bibliográfica sobre a temática, pois este não é nosso foco principal. A nossa intenção maior é criar um panorama acerca desse fenômeno que influenciou e ainda influencia as artes, especialmente, a dramaturgia inglesa da década de 90. Para tal, gostaríamos de destacar alguns autores que contribuíram para a reflexão nessa seção: Perry Anderson e seu livro *As origens da pós-modernidade* (1999), David Harvey e seu *The condition of postmodernity* (1989), Ihab Hassan e o *Postmodern Turn* (2001), Fredric Jameson e o livro *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio* (2007), Linda Hutcheon e o *Poetics of postmodernism* (1988), entre outros. A segunda seção do primeiro capítulo compreende o teatro inglês, nos anos noventa, e como esse reagiu às exigências da pós-modernidade. Contextualizamos historicamente e economicamente a dramaturgia inglesa do período, a fim de entendermos um novo movimento teatral que surgiria em meados de 1990, a saber, o *In-Yer-Face Theatre*, no qual Patrick Marber e sua peça *Closer* está inserido. Devemos destacar o livro *In-Yer-Face Theatre* (2000) de Aleks Sierz, que nos ajudou em nossa pesquisa de forma substancial.

O segundo capítulo retrata a construção da ação, cuja referência necessária é Aristóteles e sua *Poética*, a base da tradição teórica no campo da dramaturgia trágica. Outro teórico importante a ser estudado é G. W. F. Hegel, pois este faz uma conexão entre a tragédia e o drama moderno, analisando as características deste último. Em seguida estudaremos as características da pós-modernidade e suas implicações à configuração do trágico na contemporaneidade, caso em que nos valeremos de estudos publicados por Michel Maffesoli, devidamente referenciados na bibliografia dessa dissertação.

Por fim, iremos analisar *Closer* à luz da fundamentação teórica explicitada no nosso segundo capítulo, fazendo, também alusão aos estudos sobre o pós-modernismo referenciados no primeiro capítulo, investigando como a construção da ação trágica se desenvolve na referida peça. Utilizamos nesta seção entrevistas do próprio dramaturgo acerca da sua obra que se encontra no prefácio da nossa edição de *Closer* (2007).

A despeito de sua notoriedade, em consulta ao banco de teses e dissertações da CAPES, não se constatou estudos acadêmicos no Brasil sobre a peça, talvez por ser uma produção muito recente, a fortuna crítica de *Closer* ainda é escassa. Esperamos que nossa pesquisa possa contribuir para a compreensão de uma obra que tem muito a dizer sobre o teatro contemporâneo; uma arte que se confunde em matrizes com os reflexos de seu próprio tempo.

## O TRÁGICO REVISITADO NA PÓS-MODERNIDADE: A CONSTRUÇÃO DA AÇÃO TRÁGICA EM *CLOSER*, DE PATRICK MARBER

### CAPÍTULO 1 – A PÓS-MODERNIDADE E A DRAMATURGIA INGLESA DOS ANOS 90.

*Estiloso, mas condenado, o In-Yer-Face Theatre  
foi o James Dean do drama inglês da década de  
90.*

(Aleks Sierz)

#### PARTE 1: Problematicando a pós-modernidade

O “pós-modernismo”, como termo, supõe uma referência a um período histórico posterior ao modernismo. Segundo o historiador Perry Anderson, a ideia de um “pós-modernismo” teria surgido no mundo hispânico na década de 1930, ou seja, uma geração antes do seu surgimento no mundo anglo-saxão (ANDERSON, 1999). O crítico Federico de Onis teria sido o primeiro a utilizar o termo “pós-modernismo,” através do qual se referia a uma reação que surgia dentro do modernismo. (ANDERSON, 1999, p. 7) Percebe-se, então, que o termo pós-modernismo foi primeiramente empregado como uma categoria estética. Somente vinte anos depois, o “pós-modernismo” despontou na Inglaterra como uma categoria de época e não estética (ANDERSON, 1999, p. 10).

O economista Inglês Arnold Toynbee teria sido o responsável em utilizar esse termo com o novo enfoque. No entender de Toynbee, existiam duas forças que moldaram radicalmente a história do ocidente, a saber: o industrialismo e o nacionalismo. As duas guerras mundiais foram, conforme o pensamento de Toynbee, resultado do conflito entre essas duas forças. A segunda guerra mundial teria gerado uma hostilidade em relação ao nacionalismo e suspeita em relação ao capitalismo. Arnold Toynbee, além de situar as origens da pós-modernidade após as guerras mundiais, também argumentava sobre a necessidade de se lutar contra o comunismo (ANDERSON, 1999). Ainda segundo Anderson, o livro de Toynbee intitulado *Um estudo de história* foi responsável em criar o pós-modernismo como categoria de época, entretanto, seu trabalho foi bastante polêmico e isso causou uma certa resistência por

parte dos acadêmicos, o que fez os seus estudos caírem no esquecimento. Anderson afirma que o economista inglês teria ficado tão perplexo com a destruição causada, principalmente, pela Segunda Guerra Mundial, que para ele, a categoria de civilização não existiria mais, ou seja, teríamos chegado a um avanço tecnológico tão intenso que iria causar a ruína de todos. A única forma de salvar a civilização seria uma religião universal, “necessariamente uma fé sincrética que poderia garantir o futuro do planeta”. Essa posição foi rechaçada pela crítica (ANDERSON, 1999, p.12). Entretanto, apesar do trabalho de Toynbee ser descrito como polêmico em vários aspectos, o século XX já poderia ser considerado como pós-moderno (ANDERSON, 1999; HARVEY, 1989).

É nesse período após as guerras mundias, que movimentos antimodernistas se iniciam. Segundo Bertens, é somente na década de 1950, com o poeta Charles Olson, que o termo pós-modernismo e suas variações ganham visibilidade no campo literário. Olson utiliza o termo “pós-modernista” ou “pós-modernismo” como forma de identificar uma força anti-modernista que estava surgindo na poesia da época. Ora, essa poesia de fato se pregava como anti-racionalista e de certa forma tomava posições anti-iluministas. (BERTENS, 2003).

Em seus manifestos estéticos, Charles Olson mencionava o pós-modernismo como forma de criticar o racionalismo que a sociedade ocidental vivenciava naquele período e enfatizava a necessidade de fazer essa civilização se desvencilhar das correntes racionais.

Para Olson, a cultura ocidental intencionalmente se fechava contra a verdadeira experiência da autenticidade da vida, por causa de sua orientação ocidental no racionalismo (originalmente grego), e com sua obsessiva e implacável intelectualização da experiência humana (BERTENS, 2003, p.21. tradução nossa)<sup>2</sup>.

A citação em destaque acima, demonstra a vontade de Olson de criar uma alternativa ao sistema racional grego, a fim de recapturar a possibilidade da experiência primitiva. Para Charles Olson, era necessário voltar a um estágio anterior ao controle humanista, tão presente na modernidade e que nos mantém presos à racionalidade. Dessa forma, Charles Olson propôs uma visão anti-humanística (BERTENS, 2003). A fim de acabar com a primazia dessa racionalidade, Olson propôs uma poética heideggeriana, ou seja, seria necessária uma linguagem que expressasse uma experiência primordial do mundo: uma linguagem imanentista,

---

<sup>2</sup> To Olson, western culture willfully closes itself against a true experience against life authenticity, because of its orientation on (originally Greek) rationalism, with its obsessive and relentless intellectualization of human experience (BERTENS, 2003, p.21)

autêntica, e que preservasse a característica sagrada que possuía no passado. Crítico do humanismo racionalista, Olson parece próximo a uma “concepção heideggeriana do Ser como integridade primordial” (ANDERSON, 1999, p.17).

No final da década de 1950, o termo “pós-moderno” foi apropriado por outros pensadores, passando a ser usado para indicar uma época na qual os ideais modernos do liberalismo e do socialismo se separaram numa sociedade pós-moderna de impulso cego e de valores frágeis e fugazes. (ANDERSON, 1999). Ora, no período pós-guerra as divisões das classes sociais tornavam-se cada vez mais amorfas. É nesse período que o termo pós-moderno se encontra na encruzilhada entre cultura e comércio. Então, surge uma versão inequivocadamente pejorativa do “pós-moderno” (ANDERSON, 1999; HARVEY, 1989). Por esse tempo, a literatura começava a renunciar aos rígidos padrões intelectuais modernistas para abranger um espaço maior entre a classe trabalhadora.

De fato, se na década de 50 surgira já um movimento artístico que timidamente renunciava a alta cultura e os intelectuais modernistas, nos anos 60 ocorrerá uma explosão de movimentos que ajudarão a propagar o termo pós-moderno. Nesse período, os Estados Unidos e a URSS estavam em plena Guerra Fria. Embora a arte estivesse se desvencilhando do modernismo, o público norte-americano não era muito favorável a essas artes de vanguarda ou pós-modernas. Hannah Arendt, George Orwell, Sidney Hook, entre outros, por exemplo, foram financiados pela CIA para se oporem aos artistas e escritores engajados na luta contra o capitalismo, esse processo de subsídio artístico como forma de propagar os valores do capitalismo foi chamado de *Cultural Cold War* (Guerra Fria Cultural). Ora, esse novo movimento artístico era utilizado como prova da criatividade, liberdade intelectual e poder cultural dos EUA. Nessa guerra artística, a União Soviética perderia facilmente, pois estava presa aos ideais comunistas.

Para Anderson (1999), os mutantes culturais ou “excluídos da história” (ex-comunistas, negros, mulhers, gays, etc) produziram uma arte que iria cruzar classes e causar uma mistura de gêneros, repudiando os formalismos modernistas, “para não falar das distinções entre elevado e inferior” (p.19). São os “marginalizados” (HUTCHEON, 1989) que ganharam visibilidade na cultura norte-americana dita pós-moderna.

Foi nesse contexto que surgiu a contra-cultura e os movimentos anti-modernistas da década de 1960. A inquietação cultural foi contra qualquer tipo de poder institucionalizado. Surgida nas universidades e institutos de artes, a contra-cultura fazia uma crítica à vida cotidiana e pregava a realização pessoal. A contra-cultura criou movimentos que gerou rebeliões em

1968 nas cidades de Chicago, Paris, México, Madrid. A partir de então, nas décadas seguintes, a ideia de pós-modernidade ganharia força com desenvolvimentos teóricos. No final da década de 70, com a publicação do livro *A condição pós-moderna*, de Jean-François Lyotard, os estudos acadêmicos acerca da pós-modernidade se intensificaram exponencialmente.

### 1.1 Características da pós-modernidade

Observamos que o pós-modernismo como movimento estético ganhou visibilidade mundial a partir dos movimentos dos “marginalizados” ou “excluídos” da história, que agora queriam ter voz no mundo artístico, político e social. De acordo com Hutcheon (1992), o pós-moderno procura se desmembrar dos ideais artísticos que outrora eram vigentes. Logo, o pós-moderno é rico nos prefixos que denotam negação, como “in-”, “des-”, “anti-”. “Ele [pós-modernismo] costuma ser acompanhado por um grandioso cortejo de retórica negativista; ouvimos falar em descontinuidade, desmembramento, deslocamento, descentralização, indeterminação e antitotalização”. (HUTCHEON, 1988, p. 19).

Os prefixos mostrados anteriormente evidenciam a oposição em relação aos compromissos literários-estéticos do modernismo. Então, houve uma revisão epistemológica do totalitarismo, das teorias políticas modernas, da desconstrução dos mitos modernos e do saber.

O termo pós-moderno provoca um grande debate em torno de si mesmo, pois seu prefixo ‘pós-’ já denota um período posterior ao modernismo e que pretende sobrepujar o período anterior (HASSAN, 2001; HARVEY, 1989; HUTCHEON, 1992). Ademais, a prefixação também remete a uma linearidade temporal, muito característica dos discursos de legitimação da modernidade. Portanto, a discussão abrangente sobre o pós-moderno como categoria histórica continua ainda em debate, já que a instabilidade do termo sofre de uma inconstância semântica.

Segundo Hassan (2001) em *The Postmodern Turn*, existe uma dificuldade em compreender esse termo no mundo acadêmico, primeiramente, porque a origem da expressão referenciada é muito jovem, e também devido à própria ambivalência etimológica do termo ‘pós-moderno’. Hassan (2001) ainda afirma que uma das dificuldades de estudar o pós-

modernismo é que muitos acadêmicos utilizam outras palavras para designar o próprio período, como neo-vanguarda ou capitalismo tardio, pois muitos acreditam que não saímos da modernidade e as mudanças que ocorrem na estética são efeito do capitalismo.

Outro importante aspecto a ser mencionado é que não existe um único evento histórico que separe o modernismo do pós-modernismo. Para Hassan (2001, p.118) “a cultura é palimpsestosa e a cultura é permeável de passado, presente e futuro”. Por exemplo, um escritor moderno, como James Joyce, pode escrever um trabalho inovador ou pós moderno como, *Finnegans Wake*.

Ihab Hassan (2001), ainda em *The postmodern turn*, afirma que, ao estudarmos o pós-modernismo como período histórico, devemos nos remeter aos termos complementares, a saber, continuidade e descontinuidade:

Assim o pós-modernismo ao invocar duas divindades de uma só vez emprega uma dupla visão. Igualdade e diferença, unidade e ruptura, filiação e revolta. Tudo isso deve ser honrado se nós percebemos a história tanto como mudança espacial, mudança de estrutura mental, processo físico-temporal, quanto modelo e evento único (HASSAN, 2001, p.118. Tradução nossa)<sup>3</sup>

A citação em destaque acima menciona em linhas gerais que o ‘período’ não é linear. Existe um constructo diacrônico e sincrônico (HASSAN, 2001; HUTCHEON, 1992). Portanto, há uma pretensão em dizer quando e como começou o pós-modernismo, no entanto, essa possibilidade é bastante ineficaz, porque encontramos antecedentes do próprio pós-modernismo que já possuíam trabalhos que transgrediam toda a noção de modernidade, como Sade ou Blake.

Até agora, uma definição do que é o pós-modernismo é demasiadamente incerta. Para estudiosos como Hutcheon (1992), Hassan (2001), Harvey (1989), quando pensamos em pós-moderno, devemos referenciar as noções de continuidade e descontinuidade, diacronia e sincronia. Para poder definir o pós-moderno, é necessária uma visão dialética do conceito, porque o próprio pós-modernismo se contradiz: “é antiformal, anárquico e criativo” (HASSAN, 2001, p.119).

---

<sup>3</sup> Thus postmodernism, by invoking two divinities at once, engages a double view. Sameness and difference, unity and rupture, filiation and revolt, all must be honored if we are to attend to history, apprehend (perceive, understand) change both as a spatial, mental structure and as a temporal, physical process. (HASSAN, 2001, p.118)

Nossa discussão até agora sobre a definição de pós-modernismo e suas implicações nos leva ao problema da periodização. Isto é, o conceito de pós-moderno (pós-modernismo ou pós-modernidade) implica em alguma teoria de inovação, renovação ou até mesmo uma teoria que mude drasticamente tudo. Mas a partir de qual teoria devemos nos basear? Essa é uma questão que ainda permanece com uma resposta incerta e a critério do estudioso em questão.

Além do problema de periodização, David Harvey (1989) questiona o pós-modernismo, indagando se o mesmo seria uma tendência artística ou um fenômeno histórico-social. Existe uma mudança nos traços psicológicos, econômicos e políticos que se conectam ou se desagregam? De fato, mudanças drásticas ocorreram nessas esferas mencionadas. Entretanto, não é do nosso interesse citar quais foram as mudanças em todos os aspectos, mas sim mencionar aqueles aspectos concernentes à estética.

Ihab Hassan (2001, p.6. tradução nossa. grifos do autor), baseado nessas noções ambivalentes do pós-modernismo e nas mudanças de formas de pensamento nas diversas áreas do saber, criou um esquema que remete às principais características do pós-modernismo, contrapondo-o ao modernismo. Observemos:

|                                         |                                                       |
|-----------------------------------------|-------------------------------------------------------|
| ↕                                       | ↔                                                     |
| <b>Modernismo</b>                       | Pós-modernismo                                        |
| <b>Romantismo/Simbolismo</b>            | Patafísica/Dadaísmo                                   |
| <b>Forma (conjuntiva, fechada)</b>      | Antiforma (disjuntiva, aberta)                        |
| <b>Propósito</b>                        | Jogo                                                  |
| <b>DESÍGNIO</b>                         | ACASO                                                 |
| <b>Hierarquia</b>                       | Anarquia                                              |
| <b>Maestria/Logos</b>                   | Exaustão/Silêncio                                     |
| <b>Arte Objeto/ Trabalho finalizado</b> | Processo/ <i>Performance</i> /Acontecimento inacabado |
| <b>Distância</b>                        | Participação                                          |
| <b>Criação/Totalização</b>              | Desconstrução                                         |
| <b>Síntese</b>                          | Antítese                                              |
| <b>Presença</b>                         | Ausência                                              |
| <b>Centrado</b>                         | Disperso                                              |

|                                   |                                    |
|-----------------------------------|------------------------------------|
| <b>Gênero/Fronteira</b>           | Texto/Intertexto                   |
| <b>Semântica</b>                  | Retórica                           |
| <b>Paradigma</b>                  | Sintagma                           |
| <b>Hipotaxe</b>                   | Parataxe                           |
| <b>Metáfora</b>                   | Metonímia                          |
| <b>Seleção</b>                    | Combinação                         |
| <b>Raiz/Profundidade</b>          | Rizoma/Superfície                  |
| <b>Interpretação/Leitura</b>      | Contra Interpretação               |
| <b>Significado</b>                | Significante                       |
| <b>Leitura</b>                    | Escritura                          |
| <b>Narrativa/Grande Narrativa</b> | Anti-narrativa/Pequenas Narrativas |
| <b>Código Mestre</b>              | Idioleto                           |
| <b>Sintoma</b>                    | Desejo                             |
| <b>Tipo</b>                       | Mutante                            |

A tabela acima refere-se às ideias nos mais diversos campos do saber, como, linguística, teoria literária, filosofia, ciência política e até teologia. Hassan (2001) alega que as dicotomias presentes na tabela continuam inacabadas e até mesmo ‘inseguras’. De fato, as diferentes mudanças entre o modernismo e o pós-modernismo podem se contradizer. Os conceitos presentes na coluna relativa à parte pós-moderna mostram o conceito que Hassan (2001) intitula de indeterminância (*indetermanence*).

O neologismo previamente citado é um termo que abrange duas tendências centrais constituintes do pós-modernismo e que sintetiza a tabela acima: “uma delas é indeterminação e a outra é imanência. As duas tendências não são dialéticas, pois não são necessariamente antíteses, nem tendem a ser uma síntese. Cada uma contém sua própria contradição e alude a elementos da outra” (HASSAN, 2001, p.122). Indetermanência é um referente complexo, remetendo a conceitos que ajudam a delinear o pós-modernismo e suas principais características, a saber, ambiguidade, descontinuidade, pluralismo, revolta, perversão e deformação.

As características citadas no parágrafo anterior abrem possibilidades quase infinitas de referências e, portanto, um elevado grau de abstração. Para Hassan (2001), através da abstração é que o *homo significans* se constitui por símbolos por eles criados, ou seja, a linguagem ainda não atingiu seu limite: o mundo se dissolve entre fato e ficção, a história torna-se um acontecimento, a inteligência artificial projeta a capacidade de criação abstrata do homem.

Então, a efemeridade, assim como toda a retórica negativa e caótica aqui citada, constituem elementos - chave da pós-modernidade.

## 1.2 A pós-modernidade e os jogos de linguagem

Para compreendermos a pós-modernidade e suas características em sua maior profundidade é imprescindível a leitura do livro *A condição pós-moderna* de Lyotard (2013), originalmente escrita em 1979. Nessa obra, o autor explana que o seu objeto de estudo é a crise do saber nas sociedades pós-modernas e a descrença nos grandes relatos.

Em todo o seu discurso, Lyotard faz referência ao termo “narrativas”. Então, de que forma podemos caracterizá-lo? Segundo Marinho (2008), os relatos buscam sempre a verdade utilizando suas próprias regras, transformam-se em filosofia, e com isso “se autolegitimam como metadisursos e passam a se chamar ciência moderna” (p.2). Ora, o saber é legitimado por um ‘metarelato’ (Lyotard, 2013), que implica em uma filosofia da história com conceitos de “justiça” e “verdade” já estabelecidos. Lyotard (2013), portanto, considera, no cenário contemporâneo, deslegitimar as grandes narrativas modernas.

Em seu entender, a pós-modernidade é caracterizada essencialmente pela incredibilidade dos ‘metarrelatos’ relacionados à metafísica. Para Lyotard, a grande narrativa ou ‘metanarrativas’ se transformam em um universo linguístico, ou seja, discursivo.

Considera-se ‘pós-moderna’ a incredulidade em relação aos ‘metarrelatos’. É, sem dúvida, um efeito do progresso das ciências, mas este progresso, por sua vez, a supõe. Ao desuso do dispositivo metanarrativo de legitimação corresponde sobretudo a crise da filosofia metafísica e a da instituição universitária que dela dependia (LYOTARD, 2013, p. 3).

Através da citação em destaque acima, percebemos a descrença contemporânea nas grandes narrativas ou ‘metarrelatos’. Para o autor, há uma diversidade de ‘jogos de linguagem’

refletindo que a condição pós-moderna não é somente um ‘instrumento para o exercício do poder’, mas nos faz refletir acerca da imprevisibilidade do real. (MARINHO, 2008, p.3)

A condição pós-moderna é, todavia, tão estranha ao desencanto como à positividade cega da deslegitimação. Após os ‘metarrelatos’, onde se poderá encontrar a legitimidade? O critério de operatividade é tecnológico; ele não é pertinente para se julgar o verdadeiro e o justo. Seria pelo consenso, obtido por discussão, como pensa Habermas? Isto violentaria a heterogeneidade dos jogos de linguagem. E a invenção se faz sempre no dissentimento. O saber pós-moderno não é somente o instrumento dos poderes. Ele aguça nossa sensibilidade para as diferenças e reforça nossa capacidade de suportar o incomensurável. Ele mesmo não encontra sua razão de ser na homologia dos experts, mas na paralogia dos inventores (LYOTARD, 2013, p. xvii).

Percebemos, pela reflexão de Lyotard, que o saber muda de estatuto no advento da era pós-industrial e caracteriza-se como uma espécie de discurso. Para tanto, há de se considerar toda a revolução das tecnologias no campo das informações nas sociedades informatizadas. Entretanto, a preocupação maior em *A condição pós-moderna* não é a circulação de um conhecimento que irá retirar alguém de sua ignorância, mas sim a potencialidade que este saber (re) adquire como forma de mercadoria e como este é utilizado para melhoria de uma mão-de-obra de qualquer processo produtivo.

Em Lyotard, evidencia-se o desuso dos metarrelatos face à crise da filosofia metafísica e da instituição universitária. A função narrativa nas sociedades informatizadas se dispersa em “nuvens de elementos de linguagem”, em jogos de linguagem, com diferentes validades pragmáticas. “Não formamos combinações de linguagem necessariamente estáveis, e as propriedades destas por nós formadas não são necessariamente comunicáveis” (LYOTARD, 2013, p. xvii). Porém, o que se faz é a tentativa de se gerir uma “lógica que implica a comensurabilidade dos elementos e a determinabilidade do todo” (LYOTARD, 2013, p. xvi). Ou seja, através de critérios científicos que se legitimam por seu caráter de eficiência e *performance*, através da “lógica do melhor desempenho”, gera-se uma medida dos jogos de linguagem, que ordena-os numa resolução exata, limitada, onde se sobressai o jogo de linguagem científico-tecnológico sobre os demais jogos, narrativos, literários, históricos.

De fato, quando a linguagem científico-tecnológica se sobressai em relação a aspectos históricos, por exemplo, temos umas das críticas mais severas ao pós-modernismo. Críticos como Fredric Jameson (1992) afirmam que o pós-modernismo é “ahistórico”.

Influenciada pelo pensamento de Lyotard (2013), Linda Hutcheon (1988) em seu livro *A poetics of postmodernism*, afirma que parte dessa problematização é decorrente do formalismo histórico, que por muitas vezes, afirmara-se como dominador da verdade. Entretanto, com o advento do pós-modernismo e a descrença nas grandes narrativas, Hutcheon (1988) afirma que a escrita pós-moderna (histórica ou literária) ensinou que “história e ficção são discursos que constituem um sistema de significação no qual pretendemos fazer sentido do passado” (p.89). Ora, na condição pós-moderna, o foco não está mais presente nos eventos, mas sim nos discursos. Segundo Hutcheon (1988, p.89), “isso não é um refúgio desonesto da verdade, mas reconhecimento dos significados que os constructos humanos produzem”. A pós-modernidade:

[...]recusa os métodos naturais ou do senso comum de distinguir entre fatos históricos e ficção. Recusa-se a ver somente a história como a verdade, mas afirmando que tanto a história quanto a ficção são discursos, constructos humanos, sistemas de significantes, e ambos clamam por suas verdades a partir das respectivas identidades. Este tipo de ficção pós-moderna também recusa relegar o passado extratextual ao domínio historiográfico em nome da autonomia da arte. (HUTCHEON, 1988, p. 93. Tradução nossa).<sup>4</sup>

Na linha de pensamento proposta por Linda Hutcheon (1988), o pós-moderno, então, possui dois efeitos: primeiramente, há uma ressignificação dos contextos históricos que problematiza toda a noção de conhecimento histórico. Em outras palavras, a escrita pós-moderna se confronta criticamente a fim de afirmar-se historicamente. (HUTCHEON, 1988).

Para Hutcheon, embora paradoxalmente a escrita pós-moderna confronte a própria noção de história, ela não pretende de forma alguma aboli-la, mas sim revisita-la, e para tal, faz uso crítico da paródia.

### **1.3 A pós-modernidade como expressão cultural ou a lógica cultural do capitalismo contemporâneo**

---

<sup>4</sup> [...]refuses the natural or common-sense methods of distinguishing between historical fact and fiction. It refuses the view the only history has a truth claim, but by asserting that both history and fiction are discourses, human constructs, signifying systems, and both derive their major claim to truth from that identity. This kind of postmodern fiction also refuses the relegation of the extratextual past to the domain of historiography in the name of the autonomy of art. (HUTCHEON, 1988, p.93)

O tema central desta seção é a pós-modernidade como expressão cultural e esperamos demonstrar como esta adquire relevância no contexto da nossa dissertação, uma vez que as mudanças estruturais no capitalismo, com destaque para a reestruturação produtiva e a implantação do neoliberalismo, a partir da década de 70, foram acompanhadas por alterações profundas na produção cultural. Segundo Jameson (2001), a produção cultural é equivalente à produção de vida cotidiana, ou seja, compreender a reprodução cultural significa entender uma das formas de sustentação do modo de produção capitalista.

De acordo com Cevasco (2010), Jameson reconfigura a discussão acerca da relação cultura/economia após a queda do Muro de Berlim. Após esse evento, o capitalismo parece ser o estado natural da humanidade e a democracia liberal o sistema vigente no regime político. Os debates políticos e econômicos, portanto, foram deslocados para a esfera cultural. Surgia, então, a necessidade de compreender a criação de significados e valores que começaram a existir na relação entre vida cotidiana e necessidades de consumo.

Fredric Jameson (2001) em seu livro *Capitalismo Tardio* incita um debate acerca do pós-modernismo utilizando uma nova categoria de análise: o capitalismo. Para o autor, a sociedade não inaugura um novo momento histórico, mas sim, um estágio do sistema capitalista que tem como expressão cultural o pós-modernismo. Jameson aponta o capitalismo tardio ou pós-moderno e os estilos culturais mostrando a lógica que permeia o funcionamento do sistema capitalista. Só a partir dessa conexão é que se vislumbra como a cultura estabelece relações com a economia, sendo a cultura uma expressão do capital, como explica Cevasco:

Se antes a cultura podia até ser vista como o espaço possível de contradição, hoje ela funciona de forma simbiótica com a economia: a produção de mercadorias serve a estilos de vida que são criações da cultura e até mesmo a alta especulação financeira se apoia em argumentos culturais, como o da “confiança” que se pode ter em certas culturas nacionais ou as mudanças de “humor” que derrubam índices e arrasam economias. A produção cultural se tornou econômica, orientada para a produção de mercadorias: basta pensar nos investimentos que funcionam como garantias de filmes de Hollywood (CEVASCO, 2010, p. 7).

Para entender o pós-modernismo como expressão cultural, é importante entender a ligação deste com o projeto moderno e suas realizações. Rouanet (1993) compreende que a modernidade foi concebida como um projeto civilizatório em que os ideais do Iluminismo predominaram como referências para a sociedade, principalmente a universalidade, a individualização e a autonomia intelectual, política e econômica.

Segundo Rouanet (1993), a universalidade corresponderia à igualdade dos seres humanos, independente de barreiras nacionais, étnicas ou culturais, substituindo os princípios religiosos que estruturavam a sociedade medieval. A individualização, por sua vez, liberou o ser humano da matriz coletiva, tendo em vista que ele existia socialmente como parte de um grupo. Já o princípio da autonomia intelectual esteve no cerne do projeto civilizatório. A ciência e a educação passariam a ser essenciais para a realização do livre pensamento, acontecendo uma substituição dos dogmas medievais pelo conhecimento. A autonomia política consistia na liberdade do ser humano no espaço público e, finalmente, a autonomia econômica estava relacionada ao ideal de segurança material a todos os seres humanos. Outro importante aspecto a ser considerado, conforme Rouanet (1993), é a Revolução Industrial, que afetou as raízes da civilização e instaurou a hierarquia entre homem e natureza.

Entretanto, os desdobramentos históricos do projeto civilizatório moderno apontaram para uma disputa de seus rumos, por exemplo, o capital subordinou as forças produtivas em detrimento do desenvolvimento humano; a classe trabalhadora, organizada em sindicatos, queria uma transformação radical orientada pelo socialismo. O capitalismo sustentou hegemonicamente o projeto moderno, porém, feriu todos os ideais quando utilizou o capital para ações imperialistas. Portanto, o projeto moderno era ambivalente em todos os seus aspectos. Foi uma idealização que deu origem a regimes totalitaristas e a genocídios, conforme Bauman explica:

Os casos mais extremos e bem documentados de “engenharia social” global na história moderna (aqueles presididos por Hitler e Stálin), não obstante as atrocidades resultantes não foram nem explosões de barbarismo ainda não plenamente extinto pela nova ordem racional da civilização, nem o preço pago por utopias alheias ao espírito da modernidade. Ao contrário, foram produto legítimo do espírito moderno, daquela ânsia de auxiliar e apressar o progresso da humanidade rumo à perfeição que foi por toda a parte a mais eminente marca da era moderna (...). a determinação e a liberdade de ir “até o fim” e atingir os extremos era de Hitler, mas a lógica foi construída, legitimada e fornecida pelo espírito moderno (BAUMAN, 1999, p. 38-39).

Para Bauman (1999), a pós-modernidade é uma visão crítica da modernidade observada em todos os seus aspectos. Há uma análise nos ganhos e perdas desse período. É importante destacar que a pós-modernidade não rejeita a modernidade, há um reconhecimento da existência da ambivalência na modernidade. Ironicamente, ou não, segundo Bauman (1999), os novos valores que permeiam a mentalidade pós-moderna são liberdade, diversidade e tolerância. Entretanto, estes valores estão intrinsecamente ligados à mentalidade capitalista. Só ocorre

liberdade quando ocorre uma liberdade de consumo no mercado, que é excludente por natureza; a diversidade só ocorre com as tendências e estilos definidos pelo mercado; a tolerância só existe quando é conveniente para o mercado. Dessa maneira, não há uma inauguração de um novo período, mas o reconhecimento e incorporação das ambivalências do projeto moderno, no que se passa a ser chamado de pós-modernidade.

Para Jameson (2007) o pós-modernismo é a lógica cultural da nova fase do sistema capitalista, como já mencionado anteriormente. Segundo Jameson (2007), o pós-modernismo deveria ser compreendido como dominante cultural e histórico, não como um estilo:

Em vez de cair na tentação de denunciar a complacência do pós-modernismo como uma espécie de sintoma final da decadência, ou de saudar as novas formas como precursoras de uma nova utopia tecnológica e tecnocrática, parece mais apropriado avaliar a nova produção cultural a partir da hipótese de uma modificação geral da própria cultura, no bojo de uma reestruturação do capitalismo tardio como sistema (JAMESON, 2007, p. 87).

A introdução de tecnologias mediatizadas, no capitalismo tardio, alterou substancialmente a relação com o imaginário popular e inseriu a cultura na dinâmica de comércio industrial. Surge, portanto, a indústria cultural ou de entretenimento. Nesse contexto, a concepção de Jameson (2007) acerca da pós-modernidade era de que ela se constituía como um sinal de diferenciação do modernismo devido à padronização cultural originando, portanto, segundo o autor, obras fragmentadas e de conteúdo superficial, uma vez que não há mais uma distinção entre alta cultura e cultura de massa, como era concebida no modernismo. Ora, no modernismo havia uma compreensão de uma relativa autonomia da cultura, como espaço de experiência autêntica, em contraste ao ambiente circundante comercial. No modernismo, segundo Jameson (2007), havia uma tentativa de criticar a mercadoria e transcendê-la. Já no pós-modernismo, no entanto, o que costumava ser estigmatizado como cultura de massa é aceito e consumido de uma forma mais cultural e global. “Na cultura pós-moderna, a própria cultura se tornou um produto extremamente igual a qualquer um dos itens que a constituem” (JAMESON, 2007, p.14).

A orientação da cultura para a produção se manifesta através da indústria de entretenimento, exportada, principalmente, pelos EUA. A produção cinematográfica, teatral, literária, musical, entre outras, é marcada pela forma de mercadoria, como afirma Jameson:

A dissolução da alta cultura e a simultânea intensificação do investimento em mercadorias da cultura de massas podem ser suficientes para sugerir que, qualquer que tenha sido a situação em estágios e momentos anteriores do capitalismo (quando

o estético era exatamente um santuário e um refúgio contra os negócios e o estado), hoje não sobrou nenhum enclave – estético ou não – no qual a forma mercadoria não reine suprema (JAMESON, 2001, p. 64).

Conforme o trecho em destaque acima, o consumo de bens após a década de 70 começou a dividir espaços com o consumo de serviços para diversão como espetáculos e eventos. Consoante ao pensamento de Jameson, Girelli (2011) desenvolve suas reflexões. Segundo a autora, a não diferenciação entre cultura e economia fomenta os elementos característicos da cultura pós-moderna, principalmente na parte estética. O capitalismo, afirma a autora, para manter seus mercados, viu-se forçado a produzir desejos e sensibilidades individuais para criar uma nova estética que superasse e se opusesse às formas tradicionais da alta cultura, ou cultura elitizada. A propaganda, portanto, é a arte oficial do capitalismo tardio, pois ela media a relação entre a cultura e a economia e atua de maneira crucial na construção de valores e hábitos de vida. Segundo a autora:

**A falta de profundidade e um novo tipo de superficialidade e volatilidade é outra característica da cultura pós-moderna.** Além de estar presente nas relações humanas, também pode ser identificada nas obras de artes e na produção teórica. [...] A expressão dessa característica na teoria contemporânea é o repúdio aos modelos fundamentais da profundidade, a saber: o dialético, da essência e aparência; o modelo freudiano do latente e do manifesto; o modelo existencialista da autenticidade e da inautenticidade, que se relaciona ao debate de alienação e desalienação; e a oposição semiótica entre significante e significado. O que substituiu esses diversos modelos da profundidade foi uma concepção de práticas, discursos e jogos textuais, ou seja, teorias de explicação da realidade a partir da superfície e não mais pela sua profundidade. A evidência da falta de profundidade está presente nos meios de comunicação de massa, a partir dos quais a maioria da população tem acesso aos conhecimentos gerais da realidade. **A diminuição do afeto também é uma característica do pós-modernismo** e tem implicações na vida psíquica, que se torna debilitada por súbitas depressões e mudanças de humor das pessoas, características da fragmentação esquizofrênica. (GIRELLI, 2011, p. 53. Grifo nosso).

As características supracitadas advêm das próprias imagens tornarem-se mercadorias. Segundo Harvey (1996), as imagens têm um giro de consumo extremamente curto e com possibilidades de serem vendidas instantaneamente no mundo. Para Harvey (1996), com a superação das barreiras espaciais, a mercadorização das imagens com características mais efêmeras são excelentes para a acumulação de capital: “a efemeridade e a comunicabilidade instantânea no espaço tornaram-se virtudes a serem exploradas e apropriadas pelos capitalistas para seus próprios fins (HARVEY, 1996, p. 260).

À luz do exposto, a partir do momento que a cultura interfere nos hábitos de vida, há uma superficialização das relações humanas. *Closer*, de Patrick Marber, é um retrato desta superficialidade perante uma sociedade mediatizada e conectada globalmente. Entretanto, discordamos de Jameson (2007), quando ele afirma que as obras de arte não são mais orgânicas e não expressam mais a individualidade do artista. Abordar a vida privada de forma desconexa e superficial é, também, assumir um papel político e de crítica social ao sistema vigente. Ora, *Closer*, como veremos na nossa análise, no terceiro capítulo, utiliza de mecanismos paródicos para criticar e analisar a vida e a tragicidade das relações humanas. Então, a superficialidade vista pelo autor como negativa, mais parece um reflexo da paródia na pós-modernidade, um processo de crítica revisiosionista da qual trata Hutcheon, que considera a paródia “gênero” por excelência da contemporaneidade.

### **1.5 A pós-modernidade: entre o pastiche a paródia**

A paródia tem seus defensores e detratores. Para Linda Hutcheon (1985), esse recurso faz parte da construção formal e temática de muitos textos contemporâneos, pois “tem uma função hermenêutica com implicações culturais e ideológicas” (HUTCHEON, 1985, p.13). Tal afirmativa reclama uma delimitação do termo para que não seja confundido com o pastiche, sátira, burlesco, alusão, plágio, entre outros. Hutcheon (1985) procura distinguir essas diversas formas num esforço para compreender o que de fato é a paródia.

Segundo a autora, o termo é ambivalente etimologicamente. O radical grego ‘para’ pode significar ‘contra’, ‘oposição’, mas também ‘ao longo de’, ‘próximo de’. Hutcheon (1985) afirma que muitos teóricos recorrem somente aos dois primeiros significados, como se parodiar um texto fosse somente confrontá-lo ou torná-lo caricato. Hutcheon critica esse posicionamento que somente observa o aspecto ridículo da paródia. A autora nos convida a levar em consideração os outros significados do radical grego, como forma de estudar a paródia nas artes contemporâneas.

Linda Hutcheon (1985), ao defender a paródia, argumenta que o alvo dela nem sempre é o texto parodiado: “na maior parte dos casos, o texto parodiado não se encontra, hoje, de todo, sob ataque. É com frequência respeitado e utilizado como modelo” (HUTCHEON, 1985, p.130). Tal afirmativa implica separar a paródia do burlesco ou ridículo, pois estes dois

elementos envolvem, necessariamente, o risível, abusando do efeito cômico, a paródia contemporânea não.

Para Hutcheon (1985, p.54), a “paródia é a repetição com diferença.” Essa repetição não se configura como plágio, visto que não oculta suas fontes. Nessa perspectiva, a paródia não deve se confundir com o pastiche, pois este enfatiza a semelhança. Fredric Jameson não defende a paródia, como vimos em seu posicionamento sobre as artes em relação ao capitalismo. Segundo o autor, o pastiche é um dos principais elementos da pós-modernidade. Jameson vincula o pastiche à morte do sujeito individual:

Não há mais escopo para a paródia, ela teve seu momento, e agora essa estranha novidade, o pastiche, vem lentamente tomar seu lugar. O pastiche, como a paródia, é o imitar de um estilo único, peculiar e idiossincrático, é o colocar de uma máscara linguística, é falar em uma linguagem morta. Mas há uma prática neutralizada de tal imitação, sem nenhum dos motivos inconfessos da paródia, sem o riso e a convicção de que, ao lado dessa linguagem anormal que se empresta por um momento, ainda existe uma saudável normalidade linguística. Desse modo, o pastiche é uma paródia branca, uma estátua sem olhos: está para a paródia assim como uma certa ironia branca – outro fenômeno moderno e interessante e historicamente original – está para o que Wayne Booth chama as “ironias estáveis” do século XVIII (JAMESON, 2007, p. 44-45).

Jameson, conforme a citação acima, reafirma a obsolência da paródia na era pós-moderna. Linda Hutcheon difere dessa linha de pensamento. A autora diz que o pastiche é superficial/monotextual e a paródia é o oposto; o pastiche tem de geralmente de permanecer dentro do mesmo gênero que seu modelo, enquanto a paródia permite a adaptação.

Consoante ao pensamento de Hutcheon, Canon (2004) afirma que a paródia subverte o objetivo de escrever temas com uma linguagem mais elevada. Tudo é apresentado de maneira descompromissada, pois a paródia não está presa a moldes ou convenções artísticas. Segundo Canon (2004), a paródia desenvolve-se no terreno da continuidade, dialogismo e subversão:

Continuidade - a criação literária é vista como uma corrente ininterrupta do espírito humano, dentro da qual a paródia pretende inserir-se com a consciência de seu lugar-no-mundo.

Dialogismo – antes de qualquer coisa, o texto é discurso, e como tal não pode subsistir autonomamente, pois constrói-se a partir da interação com outros discursos pré-existent.

Subversão – a criação paródica resulta da repetição com diferença. (CANON, 2004, p.85).

As observações propostas acima, ajudam-nos a refutar a ideia negativa que Fredric Jameson tem sobre a questão da paródia e reafirma nosso ponto de vista sobre a paródia ser um processo em que a arte se insere no mundo criticamente para subverter a ordem existente, denunciar, ou até mesmo expor o que por muitas vezes é velado. Não são essas características que os escritores ingleses da década de 90, incluindo Patrick Marber e sua peça *Closer*, produzem, ao criar um teatro de confronto?

Estudaremos, na seção seguinte, como a dramaturgia inglesa figurou nesse contexto da pós-modernidade em relação às demandas do capitalismo tardio.

## **PARTE 2: Contextualização histórica da dramaturgia inglesa nos anos 90**

A seção anterior nos ajudou a problematizar o que é a pós-modernidade a partir de suas origens, características e jogos de linguagem. De fato, essa contextualização é essencial para o nosso trabalho, visto que a dramaturgia inglesa dos anos 90 está submersa na ambivalência dos valores dos pós-modernismo. Logo, entender como esse período histórico e/ou estético se comporta irá nos ajudar a caracterizar a dramaturgia inglesa, objeto desta dissertação.

No início da década de 90, a revolução digital estava dando seus passos iniciais. O *Britpop* não era ainda reconhecido pelo público mundial e o teatro estava em crise. Na política inglesa, John Major era o primeiro ministro Tony Blair ainda era um político sem muita visibilidade e o Novo Partido Trabalhista (*New Labour*) não se formara. Internacionalmente, genocídios em Ruanda e na Bósnia ainda não haviam acontecido. (SIERZ, 2012).

Para Aleks Sierz (2012), a família tradicional na década de 90 estava morta. Segundo o autor, o Reino Unido tinha a taxa mais alta de divórcio da Europa. Foi também nesse período que o aumento das mulheres trabalhando cresceu exponencialmente: até 1994, 53% das mulheres eram economicamente ativas. Entretanto, a taxa de desemprego atingia a marca de 2,6 milhões. Nas palavras do autor:

O trabalho é uma maldição, mas a alternativa é um purgatório. Nos anos 90, há uma polarização entre as casas dos trabalhadores ricos e pobres entre desigualdade e pobreza: no início dos anos 90, um de cada seis britânicos vive na pobreza. A pobreza infantil aumenta com 4.4 milhões de crianças – um terço – vivendo em casas pobres ao final da década de 90. O número de trabalhadores com baixa renda chegou ao pico de 20% da força de trabalho em 1992. Para aproximadamente um em cada dez casais com crianças, nenhum dos pais está empregado [....]. Somente metade das mães

solteiras estão empregadas. Muitas dependem de benefícios sociais. (SIERZ, 2012, p.3. tradução nossa)<sup>5</sup>

Percebemos que os números acerca do trabalho e renda na Inglaterra não eram nada satisfatórios. De fato, as desigualdades entre pobres e ricos era, então, a maior desde a Segunda Guerra Mundial, conforme dados da *Joseph Rowntree Foundation*<sup>6</sup>. Quando as desigualdades sociais atingem níveis altíssimos, como ocorrera na Inglaterra, vários outros fatores negativos as seguem. Por exemplo, a população carcerária nesse período cresceu para sua maior taxa.

A recessão econômica na Inglaterra a qual aludimos teve início com a renúncia de Margareth Thatcher como Primeira Ministra, em novembro de 1990. Thatcher começou a cair quando não conseguiu quórum para vencer em primeiro turno a disputa pela liderança dos conservadores (SIERZ, 2012). De fato, até as eleições de Tony Blair, o cenário político inglês era significativamente instável, pois economicamente a Inglaterra não conseguia se harmonizar com o restante da Europa. Em maio de 1997, Tony Blair foi eleito primeiro ministro pelo Novo Partido Trabalhista (*New Labour Party*)

Embora economicamente a Inglaterra estivesse em crise, em meados da década de 90, antes de Tony Blair assumir o cargo de primeiro ministro, o Reino Unido apresentou ao mundo o termo *Cool Britannia*<sup>7</sup>, como forma de enfatizar uma nova onda criativa inglesa e, consequentemente, atrair turistas para a ilha.

O termo *Cool Britannia* é um rótulo criado pela mídia que celebra a criatividade da cultura inglesa em meados dos anos 90, agindo tanto quanto atrativo turístico, assim como um impulsionador cultural. Em 1996, a revista *Newsweek* chama a cidade Londres de cidade mais *cool* do planeta, e a ideia de uma *Cool Britannia* unia música, arte, filme, teatro, moda e até a culinária, amplificando o orgulho nacional com o uso

---

<sup>5</sup> Work is curse, but the alternative is purgatorial. In the 1990s, there is a polarisation between work-rich and work-poor households, between inequality and poverty: in the early 1990s, about one Briton in six lives in poverty. Child poverty grows, with 4.4 million children – one-third – living in poor households in the late 1990s. The number of low-income workers peaks at 20 per cent of the workforce in 1992. For about one in ten couples with children, neither parent is employed [...] Only half of single mothers are employed. Many rely on security benefits (SIERZ, 2012, p.3)

<sup>6</sup> Dados obtidos da *Joseph Rowntree Foundation* que consiste em uma organização responsável em coletar dados acerca da pobreza na Inglaterra e angariar fundos para obras de caridade. Informação disponível em: <http://www.jrf.org.uk/publications/income-and-wealth-report-jrf-inquiry-group>. Acesso em 6 de outubro de 2014.

<sup>7</sup> *Cool Britannia*, em uma tradução livre, pode ser descrito como “Bretanha Legal”. O termo “*cool*” (ou legal), que normalmente era falado pelos jovens, propôs fazer alusão a um novo ar artístico que a acontecia no país.

da *Union Jack*<sup>8</sup> para decorar as guitarras dos músicos ou as roupas das celebridades. (SIERZ, 2012, p.14. tradução nossa).<sup>9</sup>

Termo criado pela mídia Britânica e aproveitado por Tony Blair como forma de melhorar a imagem do seu país, vemos o resplandecer da *Britart*, ou “arte britânica”. É nesse período que o novo teatro inglês ganha visibilidade internacional. A seguir, iremos mencionar alguns fatos históricos que influenciaram diversas tendências de escrita dos novos dramaturgos ingleses, assim como iremos tecer comentários acerca do teatro e de como ele se sustentava economicamente, a fim de entendermo alguns aspectos que deram origem a essa ‘nova dramaturgia’.



Figura 1 Capa da revista Newsweek que mostra a Inglaterra como sendo a cidade mais 'cool' do mundo através do rejuvenescimento criativo e cultural. Fonte: <http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=1643455&page=2>



Figura 2 Celebridades responsáveis em levar o 'orgulho Inglês' através do uso da Union Jack. Maior grupo feminino da época, as Spice Girls ajudaram a propagar o Cool Britannia. Fonte: <http://gurlrocks.weebly.com/>

<sup>8</sup> *Union Jack* ou *Union Flag* é a bandeira nacional do Reino Unido da Grã-Bretanha e da Irlanda do Norte.

<sup>9</sup> The term 'Cool Britannia' is a media-inspired label which celebrates the creativity of British Culture in the mid-1990s, acting as both tourist magnet and cultural boosterism. In 1996, *Newsweek* magazine calls London the 'coolest city in the planet', and the idea of Cool Britannia brings together pop music, art, film, theatre, fashion and even eating out, hyping up national pride, exemplified by the use of the Union Jack to decorate the guitars of musicians or the clothes of celebrities. (SIERZ, 2012, p.14).



Figura 3 Tony Blair revitalizando a imagem do Novo Partido Trabalhista através da união entre política e artes entre os jovens. Tony Blair governando a Cool Britannia: <http://www.bbc.co.uk/news/world-us-canada-11564336>

Aleks Sierz, em seu livro *Modern British playwriting* (2012), afirma que dois eventos internacionais influenciaram a escrita dos novos dramaturgos, conhecidos por produzirem um teatro que se chamaria de “*In-yer-face*”, termo que em sua origem refere-se a uma gíria que pode ser traduzida como “na sua cara”, devido ao uso de linguagem e encenação que eram tão explícitos que causavam desconforto na plateia. Primeiramente, o evento que definiu a década de 90 teria sido a queda do muro de Berlim em 1989, com a desintegração da União Soviética. Essa grande mudança no sistema geopolítico mundial levou ao que os estudiosos costumam chamar de Nova Ordem Mundial. Essa Nova Ordem Mundial se configurava com os Estados Unidos sendo a única potência mundial, enquanto a União Soviética se fragmentava em diversos outros países. O colapso do sistema comunista mudou o mapa do continente do leste europeu. Peças como *Moscow Gold* (1990) de Tariq Ali, *Mad Forest* (1990) de Caryl Churchill e *Faust is Dead* (1997) foram inspiradas nesse momento histórico.

O segundo evento surgiu das mudanças radicais ocasionadas pela dissolução da União Soviética, caracterizada por disputa étnicas e territoriais. Se a URSS mantinha sob controle suas regiões, quando estas foram dissolvidas e transformadas em Estados independentes, disputas internas surgiram entre seus povos. Dentre os conflitos decorrentes desse novo cenário político, ressalta a guerra civil da Bósnia. Considerada como uma guerra marcada por diversos crimes contra a humanidade, a guerra da Bósnia inspirou a peça *Blasted* (1995) de Sarah Kane, impulsionando o movimento de escritores que revolucionaram o teatro na Inglaterra, dando origem ao que se chamou de teatro *In-Yer-Face*. (SIERZ, 2012).

Considere-se que, em 1990, o sistema de financiamento das Artes utilizava o Conselho de Artes da Grã-Bretanha ( *Arts Council of Great Britain*) para distribuir subsídios do governo a instituições individuais em parcerias com autoridades locais. Entretanto, esse sistema de distribuição de subsídios fora bastante influenciado pelos cortes orçamentais da arte por parte do governo de Margaret Thatcher, que impactaram profundamente as instituições teatrais na

Inglaterra até meados da década de 90. Segundo Sierz (2012), os cortes financeiros obrigaram os teatros a mudarem suas perspectivas acerca das novas produções teatrais. Com falta de verba, os teatros estavam procurando peças consagradas para atingir um maior nível de público, logo, aumentar a receita gerada pela venda de ingressos. Peças novas, experimentais, de novos escritores, não conseguiam espaço e/ou visibilidade nos principais teatros ingleses.

Durante o governo de John Major ( de Novembro de 1990 a Junho de 1997) ocorreram duas mudanças no sistema de alocação de verbas para os teatros e financiamentos de arte em geral: *The Department of National Heritage* ( O Departamento da Herança Nacional) e o *National Lottery* (Loteria Nacional). O Departamento de Herança Nacional foi o primeiro ministério britânico responsável pelas artes performáticas, filmes, museus, galerias, esporte e turismo. E criou-se ainda o *National Lottery*, uma franquia de loterias operada pelo Grupo *Camelot* (*Camelot Group*), que dividia e distribuía os lucros da transmissão dos sorteios para obras de caridade e artes. (SIERZ, 2012). Essas duas instituições simbolizaram o espírito conservador do partido do governo de Major. Se, por um lado, o *Department of National Heritage* oferecia uma ideia patriótica de arte inglesa, já as instituições beneficiadas pela *National Lottery* tinham um caráter extremamente comercial, ou, nas palavras de Sierz (2012) tratava-se de uma economia de cassino.

Com o advento do Novo Partido Trabalhista (*New Labour Party*) em 1997, Tony Blair, em seu governo, mudou o nome do *Department of National Heritage* para *Department of Culture, Media and Sport* ( Departamento de Cultura, Mídia e Esporte). Lembremos que o governo de Blair foi conhecido pelo slogan da “Bretanha Criativa” (*Creative Britain*). Então, com a nova política do governo de Blair, passa a ocorrer uma economia mista de financiamento, havendo subsídios por parte do Estado, de patrocinadores e parte da bilheteria. O sistema teatral inglês torna-se, assim, totalmente comercial (SIERZ, 2012):

Os sinais externos estavam por todos os lugares: os teatros se reinventaram, criaram logos, aprenderam a usar o nicho de *marketing*, fizeram contratos de patrocínio, reformaram suas instituições, expandiram suas atividades. Os espectadores se tornaram clientes e os espetáculos tornaram-se produtos. A bilheteria era o rei. (SIERZ, 2012, p.34. tradução nossa).<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> The outward sings of this were everywhere: theatre rebranded themselves, acquired logos, learnt to use niche marketing, made sponsorship deals, redesigned their foyers and expended thei bar activities. Audience became customers and shows became products. The box office was king. (SIERZ, 2012, p. 34)

Ademais, além da comercialidade das peças, surgira um novo credo entre as instituições: as artes deveriam ser avaliadas a partir de seu impacto nos espectadores, pois haveria uma atração maior de público devido aos comentários que surgiriam acerca das peças. Ora, quanto maior atração da crítica especializada e maior comentário do público, haveria, nesse lógica, um arrecadamento maior na bilheteria. Sob essa pressão comercial, a relação entre diretores e instituições teatrais estava se modificando: se antigamente um teatro e/ou uma companhia teatral possuía uma estética própria, agora tudo isso mudara pela intervenção individual de um diretor que tinha sua própria marca e seu estilo, afirma Michael Billington (2007). Então, como essa mudança afetaria as exibições nos teatros?

O teatro inglês estava dividido entre o *West End* (companhias teatrais dirigidas por grandes empresas privadas) e o setor subsidiado pelo *National Theatre* vinculado ao Departamento de Cultura, Mídia e Esporte. O *West End* investiu pesado nas grandes produções de espetáculos, como *The Phantom of The Opera*, *The Mousetrap*, *Les Misérables*, *The woman in Black*, *My Fair Lady*. Em contrapartida, algumas instituições subsidiadas pelo governo apostaram em escritores contemporâneos, que foram caracterizados pelo termo *New Writing*, ou, Nova Escrita (SIERZ, 2012; SIERZ, 2000; SAUNDERS, 2007). Algumas instituições que podemos destacar como representativas dessa tendência, foram os teatros *Royal Court*, *Bush*, *Hampstead* e *Soho*. Acerca dessa nova escrita, Sierz afirma que:

A nova escrita é um gênero característico dos trabalhos contemporâneos que frequentemente, mas não exclusivamente, são escritos por iniciantes ou jovens dramaturgos e caracterizados pela voz individual do autor, pela nova linguagem e temas, e algumas vezes, pela natureza provocativa do conteúdo ou do experimento com a forma teatral (SIERZ, 2012, p.54. tradução nossa).<sup>11</sup>

Esses jovens escritores, a saber, Sarah Kane, Mark Ravenhill, Patrick Marber, entre outros, foram responsáveis em formar um grupo de vanguarda que possuía uma sensibilidade em comum e foram nomeados como componentes de um movimento que se chamou de *In-Yer-Face Theatre*, já aqui referido. Tais escritores quebraram tabus, usaram linguagem direta e agressiva. A ideia principal era a provocação do público e da crítica. O *In-ye-Face theatre* não somente descreve o conteúdo da peça, mas também a relação entre público e palco, ou seja, ao

---

<sup>11</sup> New writing is a distinctive genre of contemporary work which is often, although, by no means exclusively, written by newly arriving or young playwrights, and characterised by the distinctiveness of author's individual voice, the contemporary flavour of their language and themes, and sometimes by the provocative nature of its content or experimentation with theatrical form. (SIERZ, 2012, p.54)

assistir cenas de extrema violência ou linguagem abusiva tem-se a sensação de que o espaço da audiência está sendo invadido.

O *National Theatre* descobriu, assim, um novo escritor: Patrick Marber. Suas peças *Dealer's Choice* (1995) e *Closer* (1997) foram sucessos de público e de crítica, com linguagem forte e diálogos viscerais. A obra mais popular desse período foi *Closer*, que captura essencialmente as relações amorosas da década. É em *Closer* (1997) que temos a primeira peça a utilizar a *internet* e salas de bate-papo como forma de problematizar a identidade em meios cibernéticos.

Percebemos, portanto, que esse período na Inglaterra foi bastante profícuo no que concerne ao aparecimento de novos escritores e o surgimento de um grupo de vanguarda chamado *In-Yer-Face Theatre*. Contextos históricos, sociais, culturais, políticos e financeiros deram forma a esse novo teatro, que assumiu notoriedade no mundo.

## **2.1 *Cool Britannia* ou *Cruel Britannia*? O drama político na década de 90.**

Em janeiro de 1995, no *Royal Court Theatre Upstairs (RCTU)*, estreara a peça *Blasted*, de Sarah Kane (2013)<sup>12</sup>. Um drama que mostrava em palco cenas de canibalismo, estupro e violência. Uma peça tão forte, que críticos saíram durante o espetáculo, como afirma Ken Urban (2007). Nas noites que seguiram a estreia de *Blasted*, a hostilidade inicial dos críticos teatrais deram vez a uma onda de elogios em relação a essa peça e sua força dramática. A partir de 1996 e com a estreia de outras peças, como *Shopping and Fucking* de Mark Ravenhill, por exemplo, uma nova era dourada do drama inglês surgia. Kane era a precursora desse movimento.

O início da década de 90 vira nascer novas formas de escrita dramática que estavam à margem e, eventualmente, passaram a ser encenadas nos principais teatros da Inglaterra. Sarah Kane, Mark Ravenhill, Martin McDonagh, Patrick Marber, entre outros, emergiram nesse período. As peças desses dramaturgos envolviam uso de drogas, violência verbal, simulações de sexo. Não era somente um movimento teatral, mas era principalmente um movimento estético. Aleks Sierz (2012) faz o estudo inicial desse período do drama inglês. Neste momento, não iremos nos ater às principais características desse tipo de teatro. Por ora, iremos falar sobre

---

<sup>12</sup> A peça *Blasted* de Sarah Kane é considerado pelos críticos como o marco inicial do grupo de escritores do *In-Yer-Face Theatre*.

o impacto do termo *Cool Britannia*, considerando como a mídia e a política se aproveitaram do rótulo para impulsionar a cultura inglesa.

Segundo Ken Urban (2007), esses escritores emergiram durante um momento particular da história cultural britânica: *Cool Britannia* era o novo nome que se dava a Londres como sendo a capital mais descolada do mundo (na música existia, por exemplo, o *Britpop*, liderado pela banda *Oasis* e a *girlband* *Spice Girls*; na moda destacava-se Alexander McQueen, nas artes, Young British Artists- *The YBAs* ). Então, o *In-Yer-Face Theatre* tomou seu lugar junto com a música, as artes, a moda, a culinária, elementos importantes para revitalizar a Inglaterra. A intenção da mídia, na época, era tornar a Inglaterra a capital mais *cool* do mundo e, portanto, conseguir atrair turistas para a ilha.

Embora o termo *Cool Britannia* tenha surgido na mídia como forma de atrair os olhares do mundo para a Inglaterra, Tony Blair e o Novo Partido fizeram uso do mesmo termo midiático com finalidades políticas de ganhar as eleições. Estratégia importante, pois a Inglaterra passara anos nas mãos de governos conservadores, agora era necessário novos ares. Quando o Partido trabalhista foi eleito em 1997, o fenômeno estava se movendo para a sua fase final. Entretanto, politicamente falando, o primeiro-ministro Tony Blair e seu partido aproveitou uma oportunidade de ouro para melhorar a imagem política do Partido Trabalhista e da nação inglesa.

Tony Blair queria que o Novo Partido Trabalhista (*New Labour Party*) e *Cool Britannia* fossem sinônimos. “A Inglaterra estava liderando uma evolução criativa” (URBAN, 2007, p.40). Para muitos críticos, a revolução criativa poderia ser comparada à Revolução Industrial do século XIX, exportando a cultura britânica para o mundo. Estrategicamente falando, o Novo Partido se distinguiu do Antigo Partido e do Partido Conservador Tory. Ao se distinguir desses partidos, o partido de Tony Blair captou votos dos eleitores mais jovens. Resumidamente, o Novo Partido na Inglaterra foi bem sucedido em unir a economia de mercado livre e a revolução cultural, ou como diz: “eles [Novo Partido] foram responsáveis em criar uma visão de uma contracultura individual”, nas palavras de Urban (2007, p.40)

Ken Urban (2007) opta, entretanto, por chamar esse período de *Cruel Britannia* sinalizando o movimento jovem que lutava contra o “cinismo” da *Cool Britannia* e suas características, que não eram engajadas política ou ideologicamente, de maneira que o “*cool*” era um termo superficial e não tinha características de movimento social (URBAN, 2007; SAUNDERS, 2000). A dramaturgia característica do *In-Yer-Face Theatre*, ao contrário, usou a crueldade ou sua estética violenta para refletir e desafiar características da vida

contemporânea urbana e, nesse sentido, fazia-se como denúncia, recusa, crítica à ordem que o aclamava.

Entretanto, ao longo da década de 90, a arte considerada alternativa ou sem visibilidade virou *mainstream*. De acordo Ken Urban (2007), todo movimento considerado à margem do mercado acabou ganhando visibilidade pela mídia, crítica e público: o experimentalismo virou o novo conformismo. Os chamados escritores do *In-Yer-Face Theatre* passaram a sofrer um processo de enobrecimento (*gentrification*) de suas obras. Obviamente, havia uma preocupação financeira no teatro Inglês, pois este vinha se recuperando gradativamente dos cortes de orçamentos que prejudicaram as instituições desde a década anterior. O *Royal Court Theatre Upstairs* (RCTU), por exemplo, seguia a “filosofia de *marketing*” do diretor artístico Stephen Daldry: “faça muitos novos trabalhos, faça-os por curta temporada para que o teatro esteja sempre cheio toda noite, se a peça fracassar, lembre-se que será encerrada antes que o RCTU perca muito dinheiro” (URBAN, 2007, p.42).

Essa visão de Ken Urban (2007) foi já anteriormente mencionada por Fredric Jameson (1992) em seu livro *Postmodernism or the cultural logic of late capitalism*, no qual o autor discorre sobre a comodização das artes. A arte pós-moderna é, em geral, considerada superficial, pois ela pretende atingir as culturas de massa. Jameson (1992) compara as formas da “alta arte”, que eram destinadas ao público da alta burguesia na modernidade, ao fato de ser a arte pós-moderna superficial e comercial, muitas vezes beirando o pastiche ou o ridículo, conforme vimos no ponto de vista de Fredric Jameson e Linda Hutcheon. O leitor, portanto, deve perceber a clara junção entre mercado e arte afetando as produções da época a que nos referimos.

Ora, num mercado livre e aberto a concorrências, as peças que atraíssem mais lucros para a instituição teatral demonstravam a lógica do mercado. O fato de citarmos Jameson (1992) e a lógica do capitalismo tardio instaurado após as Guerras Mundiais, e sua tendência de transformar qualquer produto e serviço em mercadoria, ajuda-nos a entender esse pensamento do crítico Ken Urban (2007) e sua preocupação em relação ao fato de os escritores estarem apenas escrevendo e escandalizando a sociedade com finalidades lucrativas, esquecendo valores estéticos.

Em oposição ao pensamento de Ken Urban, Graham Saunders (2007) sustenta o argumento de que as artes, principalmente a dramaturgia, (re)surge na década de 90 mais agressiva do que nunca, pois ela está experimentando os limites da linguagem e da

representação: transgredir, dividir consenso, enfim, os novos escritores (*In-Yer-Face writers*) estariam reafirmando o papel cultural do teatro, que é contestar.

Para muitos, a crueldade ou transgressão é um material genuíno para contestar o sistema vigente; outros afirmam que a transgressão é somente mais uma forma superficial de lucrar. No entanto, a violência e a crueldade foram extensivamente estudadas por Georges Bataille (1985) e o mesmo pondera sobre a importância da violência física ou verbal nas relações humanas e até mesmo como categoria estética. Bataille (1985) afirma que é a crueldade que desperta o nosso consciente para vermos a crueldade externa. Há uma possibilidade ética e estética em toda a crueldade. (p.235)

A transgressão dos escritores do *In-Yer-Face Theatre* está longe de fazer parte dessa *Cool Britannia*, estando inseridos numa *Cruel Britannia*, na qual os escritores não são radicais políticos ou revolucionários, mas são contra as políticas existentes nesse período e a apatia política da Inglaterra em relação aos acontecimentos do mundo. (URBAN, 2007) Vide a peça *Blasted* (1995) de Sarah Kane, na qual ela transporta a guerra da Bosnia para um hotel luxuoso em *Leeds*, ou a peça *Shopping and Fucking* (1996) de Mark Ravenhill, que retrata o mundo consumista e *underground* das drogas, e até mesmo a peça *Closer* (1997), de Patrick Marber, que fala sobre a superficialidade das relações amorosas.

Portanto, há um desejo de transformar aniquilação, destruição, transgressão, crueldade e até apatia em afirmação. A dramaturgia do *In-Yer-Face Theatre* não somente representa sofrimento ou cenas impactantes no palco, mas pretende espelhar a vida da sociedade urbana. Os novos escritores da década de 90 estão engajados politicamente nas possibilidades éticas da crueldade. Há uma intervenção no momento histórico, social, cultural e filosófico por parte desses escritores. (URBAN, 2007; SAUNDERS, 2007). Baseando-nos nessa perspectiva, poderíamos afirmar que eles são os “novos niilistas”, como afirma Ken Urban?

Nietzsche em *Will To Power* questiona-se sobre o niilismo. Para o filósofo, os valores estão desvalorizados. Ali, onde se espera encontrar um deus, uma força superior, uma unidade ou uma razão, na realidade, o que se encontra é a ausência de finalidade ou de um porquê. Tudo é posto radicalmente em discussão. Seguindo esse pensamento de Friedrich Nietzsche, Ken Urban (2007) diz:

O niilismo apresenta três vertentes: É um problema filosófico sobre o valor e o sentido num mundo sem deus, um efeito de desespero, e uma postura ética na qual a mudança surge da destruição. Para Nietzsche, todo niilismo pode assumir duas formas: em seu estado reacionário, niilismo aparece como o ódio que dirige a vida, dando origem ao fascismo e a regimes totalitários, pois

não há nada, logo, nada importa; um niilismo ativo, por outro lado, é uma afirmação da vida: o sofrimento se torna exaltação da existência, não sua negação. O reconhecimento de um mundo sem valor, enquanto doloroso, é também uma oportunidade de criar novos valores baseados não na metafísica, mas sim na materialidade (URBAN, 2007, p.44. tradução nossa).<sup>13</sup>

A citação em destaque acima afirma que a bondade pode emergir da crueldade. Mas ao contrário da “verdadeira” bondade da metafísica, a concepção niilista de bondade é baseada no aqui e no agora, esta é, portanto, a potencialidade ética do niilismo, ou seja, é através da ética, sem a ajuda de uma verdade transcendente, que nós poderemos avaliar a forma como agimos. Portanto, é essa transformação de destruição em afirmação política que os escritores *In-Yer-Face* configuram.

## 2.2 O teatro do excesso: a dramaturgia inglesa na década de 90

Qualquer estudo que envolva a dramaturgia inglesa na década de 90 irá encontrar o termo *In-Yer-Face Theatre*. Baseado no influente livro do crítico Aleks Sierz intitulado *In-Yer-Face Theatre: the British drama today* (2000), poderemos definir esse período como sendo caracterizado por um grupo de jovens escritores cujos nomes incluíam: Sarah Kane, Mark Ravenhill, Jez Butterworth, Joe Penhall e Patrick Marber. Sierz (2000) afirma que esses escritores abriram novas possibilidades para a dramaturgia inglesa. Segundo o autor, esses escritores fizeram um trabalho de vanguarda, pois eles exploraram as possibilidades teatrais e criaram uma nova estética: um drama agressivo, de confronto e explosivo.

A definição mais ampla para o *In-Yer-Face Theatre*<sup>14</sup>, segundo Sierz (2000) é “o teatro das sensações”, ou seja, o drama desse período é chocante na temática e/ou na estrutura. Ao experimentar novas formas de fazer teatro, os novos dramaturgos pretendem sensibilizar o público, tanto no conteúdo quanto na estrutura, pois, questiona-se as normas morais, confrontando as regras do que pode ou não ser mostrado no palco. Então, para conseguir

<sup>13</sup> [...]Nihilism appears as a three-fold concept: It is a *philosophical problem* about value and meaning in a godless world, an affect of hopelessness, and an *ethical stance* where change comes from destruction. For Nietzsche, all nihilism can take two forms. In its reactive state, nihilism appears as the most-life hate of enterprises, giving rising to fascist and totalitarian worldviews: because there is nothing, then nothing matters. An active nihilism, on the other hand, is an affirmation of life: suffering becomes a way to extol existence, not denigrate it. The recognition of valuelessness of the world, while painful, is also the opportunity to create new values, rooted not in metaphysics, but in materiality (URBAN, 2007, p. 44)

<sup>14</sup> O termo em inglês não possui uma tradução para o português, entretanto, *In-Yer-Face Theatre* denota informalmente um termo que remete à expressão “esfregando na sua cara”.

confrontar essas ideias, os escritores do *In-Yer-Face Theatre* utilizaram-se de alguns elementos, tais como “falar de sentimentos mais primitivos, mencionar tabus ainda presentes na sociedade, mencionar o proibido” e, por conseguinte, causar desconforto. Para Sierz (2000 p. 20) os escritores desse período nos levam a uma “jornada emocional”.

O *Longman Dictionary of Contemporary English* (2003) define o termo *In-Yer-Face* como sendo um termo informal britânico que fala acerca de “críticas, comportamento, observações que estão na sua frente e que geralmente são chocantes ou surpreendentes” (p.559). Portanto, essa definição implica que o espectador ou leitor desses dramas estão sendo forçados a ver algo bem próximo, em *close-up*, invadindo o seu espaço pessoal. Há uma sugestão de cruzamento dos limites que são considerados aceitáveis. “Resumindo, o *In-Yer-Face Theatre* descreve perfeitamente o tipo de teatro que coloca o público em uma situação justa, desconfortável” (Sierz, 2000, p. 4).

Baseando-nos nessas definições, como poderemos dizer se uma peça pode ser classificada com pertencente ao *In-Yer-Face Theatre*? Segundo, Sierz (2000, p.5) a “linguagem é geralmente obscena, personagens discutem assuntos não-mencionáveis, atores tiram suas roupas no palco, fazem sexo, humilham uns aos outros, experienciam emoções desagradáveis e tornam-se geralmente agressivos”. O crítico teatral afirma que esse teatro chega a ser tão visceral que obriga o público a reações radicais – positivas ou negativas – em relação ao que está sendo encenado.

Acreditamos que esse teatro que trabalha o excesso geralmente não está usando do choque simplesmente pelo prazer de causar desconforto no público, mas sim porque existe algo urgente a ser dito. Se assuntos desconfortáveis estão sendo retratados, o dramaturgo pretende provocar o espectador/leitor, então, as fronteiras do que pode ser aceitável ou não estão sendo questionadas.

Outra importante característica que encontramos nos nossos estudos foi que esse drama visceral dessa época não trabalha somente com a linguagem, mas também está intrinsecamente envolvido com a *performance*, por exemplo, uma cena de estupro pode ser encenada no palco, como em *Shopping and Fucking* de Mark Ravenhill. Ora, o que está sendo renegociado aqui é a relação entre o público e os atores. Segundo Sierz, esse drama tão extremista geralmente é encenado em teatros cuja capacidade é de 50 a 200 pessoas. O objetivo é causar desconforto.

A maior parte do *In-Yer-Face Theatre* desafia as distinções do que é sujo, o que é natural, o que é humano, o que é certo, o que é errado. “Há uma diferenciação do que nós

usamos para definir quem somos: humano/animal; limpo/sujo; saudável/doente; normal/anormal; bem/mal; verdadeiro/não-verdadeiro; certo/errado; arte/vida” (SIERZ, 2000, p.6).

Ao questionarmos como um drama pode ser tão chocante ao ponto de incomodar o público, percebemos que, no teatro, os tabus, por exemplo, não são quebrados em um lugar recluso, mas sim ao aberto. Quando se está assistindo a uma peça, você sabe como os outros estão reagindo e eles têm ciência da sua reação. Temas impactantes podem ser suportáveis enquanto lidos, por exemplo, mas se tornam excessivos e incômodos se são mostrados em público. No *In-Yer-Face Theatre*, situações que são essencialmente pessoais, íntimas, como o sexo, são mostradas descompromissadamente no palco. Os tabus são quebrados em cena e o público é testemunha. Além disso os palcos onde essas obras eram encenadas eram espaços intimistas, o público ficava extremamente próximo do palco.

Ao estudar a recepção do público das peças de teatro desse grupo de escritores, Sierz (2000) acredita que as encenações de situações privadas e íntimas geram uma forte carga emocional, que pode ser mais forte do que se comparados à situações de “vida real”. Ora, o teatro é um ato deliberativo e pode causar ofensa, porque mais energia é investida na ação mimética do que na vida real:

No que diz respeito a mostrar sexo no palco, a sua *performance* pública imediatamente levanta questionamentos acerca de privacidade, *voyeurismo* e atuação realista. Podemos suspender as descrenças sobre muitas emoções no teatro, entretanto sabemos que a maioria dos atos de sexo em público não são reais. Não obstante, mostrar cenas de sexo em público é geralmente desconcertante porque é um lembrete de muitos de nossos sentimentos mais íntimos e do que desejamos manter em segredo. Quando o sexo é ligado a emoções como carência ou solidão, o efeito pode ser imensamente perturbador (SIERZ, 2000, p.8.tradução nossa)<sup>15</sup>

Na citação em destaque acima, o autor não fala somente da linguagem verbal que é forte, mas principalmente da *performance*, que desconcerta o público. Claro que essas *performances* não estão somente ligadas à violência, mas qualquer outro tema tabu pode causar esses

---

<sup>15</sup> When it comes to showing sex onstage, its public performance immediately raises questions about privacy, voyeurismo and ‘realistic’ acting. We may suspend disbelief about many emotions in theatre, but we know that most sex acts in public are not the real thing. Nevertheless, showing sex in public is often unsettling because it is a reminder of many of our most intimate feelings, and of what we most desire to keep secret. Images of sex cause anxiety because they refer to powerful and uncontrollable feelings. When sex is coupled with emotions, such as neediness or loneliness, the effect can be immensely disturbing. (SIERZ, 2000, p.8)

sentimentos de desconforto. O *In-Yer-Face Theatre* trata de assuntos íntimos, toca o que é mais central na nossa humanidade e o que está mais escondido no nosso comportamento diário. (SIERZ, 2000; SAUNDERS, 2007)

Exemplarmente, poderemos citar a peça *Blasted* de Sarah Kane (1995), que teve sua estreia no *Royal Court Upstate Theatre* em 1995. A peça dividiu bastante a crítica especializada. Para alguns, a peça apresentava violência gratuita e desmedida, já para outros críticos, a peça é uma visão “honesta e brava da brutalidade humana” (BRAID, 1995). Ao ser encenada num teatro com capacidade para 65 pessoas e ao retratar a violência de forma objetiva, o desconforto provocado no público foi geral. Para a jornalista Mary Braid (1995) “a peça que olha a violência de forma não glamourizada com certeza será chocante. Ela [Sarah Kane] está relacionando a violência a um nível pessoal, social e político.” (p.2)

Para fins didáticos, de maneira que o leitor consiga compreender um pouco melhor alguns trechos que citaremos como ilustração, podemos dizer que *Blasted* (1995) se passa num hotel luxuoso em Leeds. A peça começa com a chegada de Ian, um malandro de meia-idade, e Cate, uma jovem ingênua. As primeiras palavras de Ian são “Eu já caguei em lugares mais luxuosos que esse” (KANE, 1995, p.211). Ele toma banho, tosse bastante devido a um câncer de pulmão e depois se abastece no minibar do hotel. Com seu coldre no ombro, ele aparenta ser mais do que um jornalista de *tabloids*. Ian quer ter relações sexuais com Cate, mas esta recusa. No decorrer da peça, Ian revela que é um agente disfarçado. A noite, Ian estupra Cate. De repente, a peça se intensifica. Um soldado sem nome invade o hotel, mas Cate consegue escapar. De repente, o hotel explode. Nas ruínas do hotel, o soldado conta as terríveis histórias da guerra. Ian comenta que “essa é uma história que ninguém que ouvir” (KANE, 1995, p. 256). Então, o soldado estupra Ian, suga os olhos de Ian e come-os, finalmente, o soldado atira em Ian, mas não para matá-lo e sim para fazê-lo sofrer mais. Cate retorna com um bebê que ela encontra nos escombros da explosão. O bebê morre e ela o enterra no soalho do quarto. Desesperada, Cate vai procurar alimento para Ian. Desolado e cego, Ian se masturba, defeca e come o bebê em cena. A cena termina, ironicamente, com Ian agradecendo a Cate.



Figura 4 Produção da peça *Blasted*, de Sarah Kane. Cena na qual Ian tenta estuprar Cate pela primeira vez. Fonte: <http://www.theguardian.com/stage/theatreblog/2011/mar/15/germany-fringe-theatre-confusing-unpredictable-thrilling>



Figura 5 Cena de Canibalismo na qual o personagem Ian (primeiro plano) encontra-se sem seus olhos. Fonte: <http://www.iannfisher.com/kane/eng/sarah-kane-blasted-3.html>

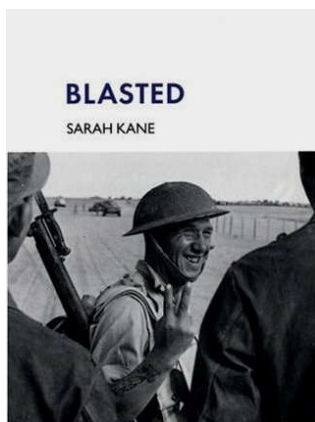


Figura 6 Capa original da peça *Blasted*. Bastante irônica, o soldado faz um sinal de paz, embora o conteúdo da obra seja violento. Fonte: <http://en.wikipedia.org/wiki/blastes>

Vimos que as principais características dos escritores do *In-Yer-Face Theatre* é causar um choque no público pela linguagem e/ou encenação. Logo, essa peça atinge vários de alguns requisitos associados ao *In-Yer-Face Theatre*, como poderemos perceber em algumas transcrições das rubricas da autora e das falas dos personagens:

**IAN:** Fiz os trabalhos que eles pediram porque amo essa cidade.

**CATE:** *(suga os mamilos de Ian)*

**IAN:** Fiquei nas estações, ouvi conversas e acenei com a cabeça.

**CATE:** *(desabotoa as calças de Ian)*

**IAN:** Trabalhos de condução. Pegando pessoas, me desfazendo de corpos, tudo isso

**CATE:** *(começa a fazer sexo oral em Ian)*

**IAN:** Disse que você era perigoso

Então, eu parei  
 Não queria colocar você em perigo  
 Mas  
 Tinha que lhe ver novamente  
 Saudades  
 Disso  
 Agora  
 Eu faço  
 O trabalho de verdade  
 Eu  
 Sou  
 Um  
 Assassino

*Na palavra “assassino”, Ian goza. Enquanto Cate escuta a mesma palavra ela morde o pênis de Ian o mais forte que ela pode. O grito de prazer de Ian se torna um grito de dor. Ele tenta se afastar mas Cate continua segurando com seus dentes. Ian bate em Cate e ela o solta. Ian se contorce de dor inapto a falar. Cate cospe freneticamente, tentando se livrar de cada traço dele que fica na sua boca. Ela vai ao banheiro e a escutamos limpando os dentes. Ian se examina. Ele ainda está inteiro. Cate retorna. (KANE, 2013, p. 238-239. Grifos da autora.Tradução nossa).<sup>16</sup>*

Outra cena bastante impactante é quando o soldado estupra Ian:

---

<sup>16</sup> IAN: Done the jobs they asked. Because I love this land.

CATE : (sucks his nipples)

IAN: Stood at stations, listened to conversations and given the nod.

CATE (undoes his trousers)

IAN: Driving jobs. Picking people up, disposing bodies, the lot.

CATE: (begins to perform Oral sex em Ian)

IAN: Said you were dangerous

So I stopped

Didn't want you in any danger

But

Had to call you again

Missed

This

Now

I do

The real job

I

Am

A

Killer

*On the word “killer” he comes. As soon as Cate hear the word she bites his penis as hard as she can. Ian's cry of pleasure turns into a scream of pain. He tries to pull away but Cate holds on with her teeth. He hits her and she lets go. Ian lies in pain, unable to speak. Cate spits frantically, trying to get every trace of him out of her mouth. She goes to the bathroom and we hear her cleaning her teeth. Ian examines himself. He is still in one piece. Cate returns. (KANE, 2013,p.238 – 239)*

*O soldado vira Ian com uma mão. Ele aponta o revólver para a cabeça de Ian com a outra. Ele baixa as calças de Ian, desabotoa as suas e o estupra. O soldado fecha os seus olhos e cheira o cabelo de Ian. O soldado grita de prazer. O rosto de Ian registra dor, mas ele permanece em silêncio.*

*Quando o soldado termina, ele levanta as suas calças e coloca o revólver no ânus de Ian. (KANE, 2013, p.257, grifos da autora. Tradução nossa).<sup>17</sup>*

Segundo Catherine Rees (2012), Sarah Kane estrutura a peça num realismo social bastante crível, entretanto, a dramaturga se recusa a dar um contexto político a essa obra. Embora a autora não mencione claramente nas linhas da peça, percebemos que há uma relação direta da peça com a questão da guerra que ocorria na Bósnia. Em entrevista, Sarah Kane diz:

Eu me perguntei: o que possivelmente poderia ser a conexão entre um estupro comum numa sala de hotel em Leeds e o que está acontecendo na Bósnia? E de repente, a ficha caiu e eu pensei: Claro, é óbvio. Um é a semente e o outro é a árvore. E eu acho que a semente de uma guerra civil em grande escala pode ser encontrada numa civilização em paz e acho que o muro entre a tão chamada civilização e o que aconteceu na Europa Central é muito frágil e pode ser demolida a qualquer tempo. (SARAH KANE apud SIERZ, 2000, p.101. tradução nossa.)<sup>18</sup>

Percebemos, nas passagens acima, a violência extrema em cena. Podemos vislumbrar o desconforto que essas cenas devem ter causado no público, principalmente pela proximidade deste com o palco, pois, como dito acima, *Blasted* foi encenada num teatro com capacidade para 65 pessoas. Segundo Aleks Sierz (2000), *Blasted* é uma típica peça dos anos noventa. Ela não menciona um caso, mas impõe seu ponto de vista. “Geralmente o choque vem das demolições das oposições binárias simples que mantém nossa sociedade junta” (SIERZ, p.9, 2000). Dessa forma, o *In-Yer-Face Theatre* tem uma característica política. Questionamentos

---

<sup>17</sup> *The Soldier turns Ian over with one hand. He holds the revolver to Ian's head with the other. He pulls down Ian's trousers, undoes his own and rapes him – eyes closes and Smelling Ian's hair. The Soldier is crying his heart out.*

*Ian's face registers pain but he is silent.*

*When the soldier has finished he pulls up his trousers and pushes the revolver in Ian's anus. (P. 257)*

<sup>18</sup> I asked myself: What Could possibly be the connection between a common rape in a Leeds Hotel room and what's happening in Bosnia? And the suddenly the penny has dropped and I thought: Of course, It's obvious. One is the seed and the other is the tree. And I do think that the seed of full-scale war can always be found in peacetime civilization and I think the wall between so-called civilization and what happened in Central Europe is very thin and It can get torn down at any time ( SARAH KANE apud SIERZ, 2000, p. 101).

profundos acerca da sociedade e das normas morais são de caráter político. Esse sentimento de repulsa que esses grupos de escritores talvez pretendessem atingir são politicamente motivados.

Não devemos ignorar que esse teatro de confronto ou que propunha uma nova estética na forma de se fazer drama está relacionado às posições políticas do grupo de dramaturgos desse período. Se, na décadas anteriores, as produções dramáticas tentavam entender os rumos a que a história se direcionava, agora, escritores como Mark Ravenhill (1996), Patrick Marber (1997), Judy Apton (1994), entre outros, passaram a focar as nas micro-narrativas.

**ROBBIE:** Eu acho...Eu acho que todos nós precisamos de história, inventamos histórias para sobreviver. E eu acho que há muito tempo atrás existiam grandes histórias. Histórias tão grandes que você poderia viver toda sua vida nelas. As poderosas mãos dos deuses e do destino. A Jornada para o iluminismo. A marcha para o socialismo. Mas, todas elas morreram ou deixaram de crescer ou ficaram senil ou foram esquecidas, então, agora, estamos criando nossas próprias histórias. Pequenas histórias (RAVENHILL, 2013, p. 335. Tradução nossa)<sup>19</sup>

A fala acima, da peça *Shopping and Fucking*, de Mark Ravenhill (2013), expõe o sentimento desse período. As micro-narrativas, segundo Saunders (2000), dominaram as peças a partir dos anos 90. A ênfase em histórias da vida privada em muitas peças desse período é referente a uma “rejeição consciente de um modelo baseado na análise política que distinguia escritores que focavam em grandes eventos políticos” (SAUNDERS, 2000, p.3). Como muitos afirmam, essa escolha consciente pelas micronarrativas levou o *In-Yer-Face Theatre* a ser chamado de apolítico. No entanto, defensores desse período afirmam que essa característica do grupo de escritores era resultado da inércia política que a Inglaterra estava vivenciando, na verdade, a mudança ocorrida das grandes narrativas para as micro-narrativas é uma das características da pós-modernidade, como afirma Jean-François Lyotard (2013).

O lema “o pessoal é político<sup>20</sup>” (*the personal is political*) foi, portanto, o mote da dramaturgia inglesa que foi levada ao extremo. Então, foi essa estratégia que produziu um teatro que optou por retratar o campo das relações domésticas e das relações pessoais, em detrimento de uma análise racional ou formal da política (Saunders, 20008; Sierz, 2000). Gerações cresceram no Reino Unido observando a queda do muro de Berlim, o surgimento da *club culture*

<sup>19</sup>**ROBBIE:** I think...I think we all need stories, we make up stories so that we can get by. And I think a long time ago there were big stories. Stories so big you could live your whole life in them. The Powerful handas of the Gods and Fate. The Journey to Enlightnments. The March to socialism But they all died or the world grew up senile or forget them, so now we're making up our own stories (RAVENHILL, 2013, p. 335)

<sup>20</sup> O termo foi um *slogan* que surgiu no movimento estudantil e no segundo movimento feminista do final dos anos 60. No contexto feminista, a expressão referia-se a contestação do núcleo familiar e dos valores dessa instituição.

no cenário artístico, as atrocidades nos Balcãs, o governo de Thatcher, enfim, alguns desses episódios fizeram com que os dramaturgos respondessem a “essa virada cultural com desdém e raiva”, nas palavras de Graham Saunders (2008. p.32).

Ademais, estudiosos, como Sierz (2000), afirmam que o uso de tabus e de *performances* provocantes é um trabalho intrinsecamente político, pois mostra como realmente somos. Ora, não somente a política foi responsável em criar um teatro confrontador, mas também o impacto da globalização, da tecnologia e até mesmo de teorias da pós-modernidade formuladas por Baudrillard, Lyotard, Jameson, dentre outros. O pós-modernismo questionou a veracidade e a validade dos relatos sobre a realidade e com isso provocou a mudança nas formas de luta política. Portanto, questionar o que aconteceu com o teatro engajado politicamente seria, num tal contexto, um retorno nostálgico, sendo necessário agora procurar (re)definir conceitos do que significa um teatro politicamente engajado, segundo as teorias pós-modernas.

## CAPÍTULO 2 - A teoria do drama revisitada: tradição, modernidade e pós-modernidade

*“Todo mundo deva atuar no teatro de marionetes da vida e sentir o arame que nos mantém em movimento”.*

(Arthur Schopenhauer)

### 2.1. A *Poética* de Aristóteles: alicerces da forma dramática

Aristóteles, em sua *Poética*, adota o conceito de ‘mito’ (*mythos*) para designar a concacatenação de episódios numa tragédia, ou seja, o estagirita está se referindo ao enredo de uma obra trágica. *Mythos*, portanto, é definido por Aristóteles como o “entrecho das ações”, que em outras traduções, é equivalente à trama, intriga, fábula.

Para uma definição de tragédia, Aristóteles propõe os seguintes termos:

É pois a tragédia imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efetua] não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando o "terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções. (ARISTÓTELES, 1991, p.251).

Whalley (1997), em notas ao longo da tradução da *Poética*, chama atenção para o fato de que o conceito de arte poética e mimese traz a ideia de processo e construção. O tradutor emprega uma transliteração do grego propondo a expressão *poietic art*, e não utiliza o usual termo inglês *poetic art*. Segundo Whalley, a *poiētikē* (*poien*) é um verbo cujo significado remete ao sentido de trabalho e/ou técnica. Portanto, o vocábulo permite vislumbrar a noção tanto de produto, quanto de ofício.

Essa característica procedimental encontra-se, ainda segundo Whalley (1997), no termo grego *mimesis* (na tradução em inglês é utilizado o termo *imitation*, que quer dizer imitação). Reforçando o vínculo entre produto e trabalho de elaboração da arte poética, podemos inferir que a noção de produção do texto acentua, portanto, o caráter artesanal do trabalho poético. Observemos, então o alcance do conceito de *mimesis* proposto por Aristóteles:

2. A epopeia, a tragédia, assim como a poesia ditirâmbica e a maior parte da aulética e da citarística, todas são, em geral, imitações. Diferem, porém, uma das outras, por três aspectos: ou porque imitam por meio diversos, ou porque imitam objetos diversos ou porque imitam por modos diversos e não da mesma maneira (ARISTÓTELES, 1991, p.245).

Observando a citação em destaque acima, o filósofo expõe a ideia de que todas as artes são “imitações”. Sandra Luna (2012), em seu livro *Arqueologia da ação trágica*, afirma que “não é fácil acompanhar a dinâmica da elaboração desse conceito abstrato e flexível, motivador de grandes debates” (p.198). Segundo a autora, a concepção aristotélica de imitação poética preocupa-se com uma espécie de “essência inteligível presente em todas as coisas: a forma” (*ibid* p. 198), ou seja, a imitação artística visa capturar a “essência” que define os fenômenos e fazer, portanto, com que a realidade representada na arte se configure como “realidade”.

Consoante aos preceitos do estagirita, Luna (2012) afirma que a tragédia, ao imitar a ação humana por meio de “forma”, pois a tragédia é imitação de uma *práxis* (ação), o resultado desse processo imitativo também será uma ação, sendo esse um conceito basilar que se configura como um dos principais elementos da *Poética*. Nas palavras da autora:

Assim, repetimos, afirma e reafirma Aristóteles que a tragédia é uma *mimesis* de uma *práxis*. Para entendermos melhor o sentido dessa proposição podemos supor uma aproximação inicial da tragédia em relação ao seu objeto de imitação e definir *práxis* como aquilo que o tragediógrafo contempla, a forma que escolhe para imitar, uma espécie de material a ser trabalhado, a fatia que recorta da vida para tentar representar artisticamente. (LUNA, 2012, p.199).

Então, a representação artística, acima mencionada, seria entendida como a representação da *práxis* sendo concebida como objeto a ser apreendido pelo processo de imitação artística. O tragediógrafo, representando essa *práxis* através dos meios e dos modos característicos à arte trágica, produz uma imitação da *práxis* que será também uma ‘ação’, esta porém, é vislumbrada como uma construção artística, uma elaboração dramática da “forma”, como afirma Luna (2012). Ora essa “forma” apreendida pelo tragediógrafo, não seria mais uma *práxis*, mas sim um *mythos*, ou seja, o resultado da *mimesis* da *práxis*.

Embora Aristóteles delimite sentidos para a *mimesis*, nem na *Poética*, nem em nenhum outro escrito o estagirita define o termo *mimesis*. Segundo Toledo (2005), uma incursão nas palavras da família *mimesthai* nos ajudarão a compreender melhor o sentido da palavra *mimesis*.

Toledo (2005) afirma que as palavras derivadas da família *mimesthai* estão ligadas tanto às religiões de mistério quanto à dança, ou seja, os mistérios eram imitados sob uma forma de mimo acompanhado de canto e dança que, inevitavelmente, remonta ao nascimento da tragédia e à procissão dionisiaca. Para o autor, *mimos* é um termo que abarca tanto o ator que executa o mimo, quanto o sacerdote que preside a cerimônia e de tal termo deriva toda a família semântica de *mimesis*. Toledo pondera sobre essa constatação e acredita que há uma conotação teatral em *mimesis*, mesmo que Aristóteles afirme que a tragédia alcançaria seu objetivo apenas pela leitura da obra.

Em *Mimesis e tragédia na Poética de Aristóteles*, Toledo (2005) alude a um segundo aspecto da *mimesis* e à produção de *mimemata* que “[...]poderia ser entendido tanto por imitação quanto por imagens ou, hipótese ainda melhor, por representação” (p.38). A representação aqui referida pelo autor seria entendida como uma representação mental.

Ainda baseado no segundo aspecto da *mimesis*, ou representação mental, Toledo (2005) exemplifica que, com o texto, o leitor é obrigado a representar mentalmente aquilo que está escrito, ou seja, o texto abriga uma leitura mais ativa, ao contrário da pintura, que delimita o campo de interpretação através da imagem. Logo, percebemos a posição aristotélica em conceber o efeito da tragédia também pela sua leitura.

Um terceiro aspecto mencionado pelo autor é a *mimesis* como imitação no sentido de simples cópia do mundo sensível, como reflexo especular do mesmo. Esta ideia, no entanto, já foi refutada por diversos estudiosos da *Poética*, visto que a *mimesis* aristotélica, ao contrário da *mimesis* platônica, não se reveste de caráter servil à realidade, mas é uma reelaboração artística do que é natural.

Finalmente, um quarto sentido para *mimesis* diz respeito ao potencial criador ou estilizado, pois “ela [a *mimesis*] reproduz seu modelo acentuando seus traços mais característicos”(TOLEDO, 2005, p.41), ou seja, *mimesis* poderia ser agrupada dentro da categoria de *eikon*, e Platão já havia previsto tal possibilidade. Nas palavras de Toledo, *eikon* seria:

Uma imagem estilizada que tem a função de retificar o que vemos. Tal retificação no entanto, deve respeitar as verdadeiras medidas do objeto sensível. Nesse sentido, o *eikon* distorce a coisa vista para restituí-la adequadamente a sua verdadeira inteligibilidade. (TOLEDO, 2005, p.41).

Observando as diferentes concepções que o termo *mimesis* pode obter, vemos que todas as concepções, exceto a terceira, não são excludentes entre si, mas trazem sentidos possíveis que poderiam ter sido contemplados pelo estagirita. Tanto na sua origem ou em suas diversas concepções, o termo *mimesis* apreende o sentido de imitação.

Após fazer uma descrição geral da tragédia, Aristóteles elenca, em ordem decrescente de importância, os elementos que a compõem: trama ou organização dos eventos (*mythos*), caráter (*ethos*); fala; pensamento (*dianoia*); espetáculo e música, devendo ser aqui lembrado que a música era a forma de expressão do coro no teatro grego, uma convenção que caiu em desuso na modernidade, embora o teatro de hoje utilize a música ou outros efeitos de luz e som para produzir efeitos emocionais na ação.

Voltando a *Poética*, vimos que a tragédia é *mimesis* de uma *práxis*. Entretanto, a vida humana, salienta Aristóteles, é composta por uma profusão de ações que extrapolam a totalidade adequada à *mimesis* trágica, pois esta precisa se mostrar coesa, homogênea e causal, em termos de acontecimentos. Tudo isso advém do efeito que a tragédia deve suscitar, pois a seleção dos episódios que irão compor a tessitura textual de uma tragédia impõe que sejam condensados os fatos que levarão ao infortúnio, ou do fortúnio à felicidade dos personagens, criando, portanto, uma tensão muito mais efetiva do que ocorreria em uma trama repleta de fatos desconexos. A trama, essencialmente, irá comportar a lógica do “princípio, meio e fim”:

"Todo" é aquilo que tem princípio, meio e fim. "Princípio" é o que não contém em si mesmo o que quer que siga necessariamente outra coisa, e que, pelo contrário, tem depois de si algo com que está ou estará necessariamente unido. "Fim", ao invés, é o que naturalmente sucede a outra coisa, por necessidade ou porque assim acontece na maioria dos casos, e que, depois de si, nada tem. "Meio" é o que está depois de alguma coisa e tem outra depois de si. (ARISTÓTELES, 1991, p.254).

Então, caberá ao tragediógrafo concatenar os eventos de tal forma que haja um nexo causal necessário entre cada evento, baseado na lógica interna da ação. Essa causalidade também deve mostrar uma linha unitária de ação. Ademais, a tragédia não deve ser excessivamente longa ou curta, ou seja, as ações que tomam lugar na obra trágica devem abarcar um tempo extenso suficiente para que as ações ocorram e sejam críveis respeitando a lei de verossimilhança.

A ação (*práxis*) tornada *mythos* é elencada explicitamente como o primeiro dos seis elementos que compõem a tragédia. Na verdade, a ação é condição do próprio *mythos*, conforme afirma Aristóteles:

**Porém, o elemento mais importante é a trama dos fatos, pois a tragédia não é imitação de homens, mas de ações** e de vida, de felicidade [e infelicidade; mas felicidade] ou infelicidade, reside na ação, e a própria finalidade da vida é uma ação, não uma qualidade. Ora, os homens possuem tal ou tal qualidade conformemente ao caráter, mas são bem ou mal-aventurados pelas ações que praticam. Daqui se segue que, na tragédia, não agem as personagens para imitar caracteres, mas assumem caracteres para efetuar certas ações; por isso as ações e o mito constituem a finalidade da tragédia, e a finalidade é de tudo o que mais importa. (ARISTÓTELES, 1991, p. 252. Grifo nosso ).

Observemos na citação acima que “a trama dos fatos” é constituída pela própria ação e suas decorrências, tornando-se, portanto, a ação a alma da tragédia. Em relação à questão que se coloca entre ação e caráter, Luna (2012) pondera que o efeito trágico só poderá ser obtido através da ação, mas com um investimento significativo na caracterização do *ethos* do agente. Para corroborar tal prerrogativa, a autora percorre a *Poética*, apontando os elementos que demonstram essa conexão, lembrando que na tradição grega há subordinação do caráter (*ethos*) à ação (*mythos*), ou seja, o personagem age em relação às circunstâncias que o instigam a agir e seu *ethos* será revelado nas ações que pratica. Luna (2012) ressalta que a fala é um elemento que esclarece a qualidade da ação, ou seja, faz-se necessário que os personagens emitam depoimentos e julgamentos a respeito de determinadas ações para que possamos avaliar o caráter dos agentes. Consoante ao pensamento de Luna, Camino (2012) ressalta o fato de que uma ação não deve ser entendida como uma ação qualquer, mas sim resultante de uma escolha de caráter moral (*proairesis*), ou seja, o “homem que age na tragédia possui força moral e age por escolha” (CAMINO, 2012, p. 99).

É importante ressaltar que na *Ética a Nicômaco* (1991), Aristóteles procura diferenciar o homem de qualquer outro ser vivente, apontado duas características inerentes ao humano: *ethos* e *dianoia*, ou seja, caráter moral e pensamento teórico, respectivamente. A importância dada a esses dois elementos advém do fato de que Aristóteles constrói seu pensamento no campo da ação prática. O homem tem sua razão de ser em relação ao que se estabelece com a sociedade. É através do aprendizado do mundo, em sociedade, que o *ethos* resulta de um aprendizado prático, do agir. Logo, a ação é instância reveladora do *ethos*, que expressa escolhas morais inserindo o agente politicamente no mundo em que ele intervém.

Percebendo que a ação é a instância reveladora do *ethos*, faz-se necessário caracterizar o “herói trágico”. Mas antes de tudo devemos apresentar o que seria uma tragédia em termos de ação.

A função da tragédia é incitar terror e piedade, ou seja, gerar um forte impacto emocional. Isto só é possível através da qualidade trágica da obra. Três elementos são

indispensáveis ao efeito trágico da obra, segundo Aristóteles: *peripeteia*, *anagnorisis* e o *pathos*.

*Peripeteia* (peripécia), ou mudança de fortuna, pode ser definida como uma inversão no rumo dos acontecimentos em sentindo oposto ao que eles aparentavam tomar. No contexto clássico, poderemos utilizar a obra *Édipo Rei*, de Sófocles: Uma peste terrível assola a cidade de Tebas. Após a consulta ao oráculo de Delfos, Creonte diz ao rei que, para livrar a cidade do flagelo, seria preciso encontrar e punir o assassino de Laio. Édipo diz aos tebanos que o criminoso será punido e banido. Com o desenrolar da trama, Édipo descobre que ele próprio matara o pai (Laos) e desposara sua mãe (Jocasta). Ou seja, Édipo estava em busca de um criminoso e a descoberta da verdade faz a ação inverter-se para apontar que o criminoso é ele mesmo.

Essa descoberta da verdade corresponde ao conceito de *anagnorisis* (reconhecimento) e este pode ser definido através da fala do próprio Aristóteles, traduzido por Eudoro de Souza:

O "reconhecimento", como indica o próprio significado da palavra, é a passagem do ignorar ao conhecer, que se faz para amizade ou inimizade das personagens que estão destinadas para a dita ou para a desdita.

[...]

Posto que o reconhecimento é reconhecimento de pessoas, certos casos há em que o é somente de uma por outra, quando claramente se mostra quem seja esta outra; noutros casos, ao invés, dá-se o reconhecimento entre ambas as personagens. (ARISTÓTELES, 1991, p. 258-259).

Com base no trecho acima, compreendemos que a *anagnorisis* constitui uma revelação de identidade, que pode ser resultado da evidência de vínculos de afeto ou desafeto. Outra característica importante que nos ajuda a entender o conceito referido é que o destino também irá refletir nesse conhecimento. Entretanto, compreendemos o destino que parece se impor aos personagens gregos por força de suas ações.

Whalley (1997) fala sobre o reconhecimento a partir do conceito de *peripeteia*. Para o tradutor, “o reconhecimento trágico é um ato súbito de autoconhecimento” (*ibid*, p. 86). O poder emocional do reconhecimento trágico assegurado pela intriga das ações reside na descoberta do protagonista de que ele está fatalmente envolvido ou está para se envolver emocionalmente com um parente, utilizando o exemplo de *Édipo Rei*. Logo, a *anagnorisis* concentra uma carga emocional num único evento, há uma mudança de consciência. Ainda segundo o tradutor, a *peripeteia* e a *anagnorisis* não são somente elementos estruturais, mas também são princípios de concentração e intensificação, visto que, para Aristóteles, a felicidade ou a infelicidade são

modalidades de conhecimento. Percebemos, pela fala do tradutor previamente referida, que ele avança na definição do conceito de *anagnorisis*. Ele adiciona a ideia de autorreconhecimento, ou seja, um personagem não só descobre a identidade de alguém, mas também se reconhece face à luz da nova descoberta. Embora, na contemporaneidade tal elemento tenha adquirido contornos menos rígidos, existe uma eficácia estrutural e emocional desses conceitos de *aragnorisis* e *peripeteia* em toda a dramaturgia trágica. Camino (2012) afirma que o conceito de *anagnorisis*, no teatro clássico, realizava-se sob formas limitadas. O que importa é a força que o evento do reconhecimento tem para o decurso da ação. Segundo a autora, o reconhecimento passou a ocupar outra dimensão na dramaturgia moderna devido ao valor que a subjetividade adquiriu na modernidade, como iremos explicitar na seção seguinte. No entanto, na perspectiva de Camino (2012), há tragédias cujas tramas não dependem da descoberta de uma verdadeira identidade de alguém. “Contudo, nelas [nas tragédias] evidencia-se igualmente um fenômeno de reconhecimento, que leva também a uma mudança de autopercepção, mas que se dá através da descoberta de um fato” (CAMINO, 2012, p.105). Logo, esse preceito ampliaria as bases interpretativas do conceito de Aristóteles.

Finalmente o terceiro elemento que torna uma ação em ação trágica é o *pathos*. “A catástrofe [*pathos*] é uma ação perniciosa e dolorosa, como o são as mortes em cena, as dores veementes, os ferimentos e mais casos semelhantes. (ARISTÓTELES, 1991, p. 259). Em termos de impacto, a catástrofe é a parte culminante da tragédia resultante do percurso da ação, um acontecimento inevitável devido à concatenação dos eventos da trama. E o impacto do *pathos* está ligado à qualidade da *anagnorisis* e da *peripeteia*. Segundo Camino (2012), o caráter processual do *pathos* sugere que este não é apenas um evento final, mas também uma ação desencadeadora de um processo, que tem impacto emocional, ou seja, a catástrofe não somente encerraria a tragédia, mas seria também “uma turbulência impregnada de recomeço” (CAMINO, 2012, p.107).

Podemos pensar na catástrofe considerando que a tragédia concentra suas forças na trajetória de um herói, ou melhor, o herói, através de suas ações, engendra o mecanismo que ativar a catástrofe, tornando-o agente e objeto do *pathos*. Camino (2012) cogita a possibilidade de descentralização da figura do herói no que diz respeito à ação sofrida e à dor infligida. A autora concebe a catástrofe como um evento que não repousa somente sobre o ombro de um único agente, mas que, também, pode recair sobre vários personagens.

Luna (2012) afirma que a concentração do *pathos* na figura do herói trágico é dramática e emocionalmente forte para suscitar o efeito último da tragédia, havendo intensa dramaticidade

quando aquele que pratica a ação trágica vê recair sobre si as consequências da mesma. Entretanto, não podemos esquecer que, embora a catástrofe recaia principalmente sobre um personagem, o *pathos* irá reverberar à sua volta, aumentando o efeito final.

O efeito de “terror e piedade” requer um tipo de herói apropriado para sofrer e/ou infligir o *pathos*, isto é, um personagem que não deve ser alguém feito de pura bondade, pois seria horrível que algo lhe acontecesse, nem também um personagem extremamente malvado, pois só causaria prazer na plateia caso algum infortúnio acontecesse com ele. O caráter do personagem tem que causar empatia no público. Para tanto, as qualidades morais têm que ser verossímeis dentro do contexto da obra. Observemos a natureza do acontecimento trágico proposto por Aristóteles:

Como a composição das tragédias mais belas não é simples, mas complexa, e além disso deve imitar casos que suscitam o terror e a piedade (porque tal é o próprio fim desta imitação), evidentemente se segue que não devem ser representados nem homens muito bons que passem da boa para a má fortuna — caso que não suscita terror nem piedade, mas repugnância — nem homens muito maus que passem da má para a boa fortuna, pois não há coisa menos trágica, faltando-lhe todos os requisitos para tal efeito; não é conforme aos sentimentos humanos, nem desperta terror ou piedade. O mito também não deve representar um malvado que se precipite da felicidade para a infelicidade. Se é certo que semelhante situação satisfaz os sentimentos de humanidade, também é certo que não provoca terror nem piedade; porque a piedade tem lugar a respeito do que é infeliz sem o merecer, e o terror, a respeito do nosso semelhante desditoso, pelo que, neste caso, o que acontece não parecerá terrível nem digno de compaixão. Resta portanto a situação intermediária. É a do homem que não se distingue muito pela virtude e pela justiça; se cai no infortúnio, tal acontece não porque seja vil e malvado, mas por força de algum erro; e esse homem há de ser algum daqueles que gozam de grande reputação e fortuna, como Édipo e Tiestes ou outros insígnies representantes de famílias ilustres. (ARISTÓTELES, 1991, p. 260).

Se o drama está estruturado de tal forma que possibilita a atribuição ao homem da responsabilidade sobre um evento trágico, o homem agirá de modo errôneo, mas isso pode-se dar de forma mais ou menos consciente, voluntária, ou totalmente inconsciente, involuntária. Esse comportamento “errôneo” irá causar a catástrofe. Diz Luna (2012):

Ao propormos a compreensão da tragédia como estratégia poética de racionalização do trágico, afirmamos que, contra uma noção essencialmente trágica – patenteada na representação de um universo desordenado, absurdo, inexplicável – a tragédia dá a ver em sua construção ordenada a um agente que erra, um articulador da catástrofe que chama a si a responsabilidade, senão a culpa pela ocorrência trágica. O chamado “erro trágico”, elemento fulcral na construção da ação, foi identificado por Aristóteles e sugerido na *Poética* pela palavra *hamartia*. (LUNA, 2012, p. 262).

A tese acima mencionada leva ao seguinte questionamento: a *hamartia* é um erro moral ou intelectual? Para responder a essa questão, podemos utilizar as próprias palavras de Aristóteles no início do capítulo XIII da *Poética*. Segundo as palavras do estagirita, referindo-

se ao herói trágico: “[...]se cai no infortúnio, tal acontece não porque seja vil e malvado, mas por força de algum erro” (ARISTÓTELES, 1991, p. 260).

Luna, então, debruça-se sobre a questão de ser esse erro moral ou intelectual. Considere-se que, por muitos séculos, vários historiadores atribuíram ao erro trágico o sentido de corrupção moral. Luna (2012), a fim de refutar tal ideia, utiliza as concepções do próprio Aristóteles acerca da ética e reitera que a tragédia aristotélica idealizada na *Poética* será tão mais comovente e trágica quanto mais originada de um erro involuntário. Tomemos, como exemplo, Édipo, que conduz uma investigação para descobrir-se no centro dela. Certo de que irá reverter uma situação de crise na cidade de Tebas, sua ação se transmuta em uma *peripeteia* absurda.

Luna (2012) remete às reflexões sobre a tragédia a dois conceitos não citados pelo filósofo na sua *Poética*, a saber, *até* (p. 313) e *hybris* (p.314). A *até* pode ser descrita, conforma a autora explicita, como uma força sobrenatural, uma espécie de maldição, que compele as pessoas a agir erroneamente, ou seja, o herói grego, afetado por alguma maldição divina comete um erro e provoca sua ruína e de outras pessoas. Já a *hybris* é caracterizada como sendo a marca por excelência do herói, é um comportamento excessivo, aproximado da soberba, da arrogância. A *hybris* enquanto disposição ao excesso, facilita o encaminhamento do herói para o erro trágico, a transgressão. Tais características incidem sobre o herói e fazem dele, em larga medida, responsável pela própria catástrofe que o atinge, ainda que figuras divinas ou forças metafísicas possam estar implicadas.

Feitas as devidas considerações acerca da *Poética* aristotélica, vimos a importância dada pelo filósofo à dramaturgia trágica, evidenciando que o *mythos* desempenha um papel fulcral na tessitura textual, a representação da ação humana sendo o cerne da composição mimética e da composição do personagem. Aristóteles se debruçou sobre a tragédia ática e dela extraiu preceitos dramáticos propícios, de tal forma que seus escritos, que muitos consideram normativos, serviram de base para estudos dramáticos em épocas posteriores, o que sugere serem os conceitos aristotélicos flexíveis e teoricamente produtivos. Veremos a seguir, como Hegel, na modernidade, conseguiu falar sobre o mesmo fenômeno artístico a partir de outras perspectivas.

## 2.2. Hegel, a modernidade dramática e o papel da subjetividade

Quando se considera as mudanças de paradigma da modernidade em relação ao clássico, faz-se necessário, do ponto de vista do drama, estudarmos os escritos de Hegel (2004) sobre as diversas formas de arte, dentre as quais a arte dramática. Devedor de Aristóteles em suas teorizações sobre a tragédia, os estudos hegelianos acerca da arte dramática não podem ser desconsiderados no cerne das novas proposições que definem a tragédia moderna. Para alguns críticos, dentre os quais, Roche (2005), a teoria de Hegel em sua *Estética* alcançou um nível de importância tão significativo, que pode ser comparado ao da *Poética* aristotélica. Os estudos contemporâneos sobre a forma de arte dramática em suas vertentes mais tradicionais não podem desconsiderar o legado desses dois pensadores.

Em seus estudos filosóficos acerca da poesia dramática, Hegel teoriza sobre a construção da ação. Na *Estética* (2004), formula os preceitos da tragédia moderna baseando-se na dialética da eticidade, que será explicitada mais adiante. Hegel desenvolve seus estudos utilizando exemplos de diversas peças, tanto do drama clássico quanto do drama moderno, lançando mão de referências do teatro inglês, francês, à comédia *dell arte* italiana, dentre outras manifestações teatrais.

A tragédia, na perspectiva hegeliana, implica que o Espírito está dividido. Isso significa que há uma dissonância interior/subjetiva que ocorre devido ao conflito entre o universal e o particular. Não pretendemos entrar no mérito sobre a questão do Espírito, mas para fins didáticos, podemos dizer que o Espírito é, para Hegel, a ideia em si<sup>21</sup>. O Espírito se desenvolve através de elementos dialéticos do subjetivo (indivíduo), do objetivo (sociedade) e do absoluto (Deus). Então, o conflito trágico acontece quando o subjetivo nega o universal, e a certeza da finitude ocorre quando essa negação é sentida.

A natureza da tragédia, conforme Hegel explica, consiste na negação heroica do universal que leva a uma síntese. Devemos pensar a tragédia como uma unidade tríade. Em

---

<sup>21</sup> Os três grandes momentos hegelianos no devir dialético da realidade são a ideia, a natureza, o espírito. A ideia constitui o princípio inteligível da realidade; a natureza é a exteriorização da ideia no espaço e no tempo; o espírito é o retorno da ideia para si mesma. A primeira grande fase no absoluto devir do espírito é representada pela *ideia*, que, por sua vez, se desenvolve interiormente em um processo dialético, segundo o sórito esquema triádico (tese, antítese, síntese), cujo complexo é objeto da *Lógica*; a saber, a ideia é o sistema dos conceitos puros, que representam os esquemas do mundo natural e do espiritual. É, portanto, anterior a estes, mas apenas logicamente. Conceito explicitado em < <http://www.mundodosfilosofos.com.br/hegel2.htm#ixzz3tyYifuOM> > Acesso em 08 de Dezembro de 2015

resumo, a teoria hegeliana sobre a tragédia abarca, basicamente, três elementos: um conflito, uma divisão ética que justifique ambos os lados da parte conflituosa e uma reconciliação implícita.

Conforme Hegel (2004), a poesia dramática é o ‘supremo estágio da poesia e da arte em geral’ (p.200), pois contém a objetividade da epopeia e o princípio subjetivo da lírica. É, portanto, a partir do conteúdo e da forma que a poesia atinge sua superioridade. A dramática é a síntese da subjetividade da lírica e da objetividade da epopeia. Hegel afirma:

O drama, porque se desenvolve tanto segundo o seu conteúdo quanto segundo a sua Forma até a totalidade a mais perfeita, deve ser considerado como o supremo estágio da poesia e da arte em geral. [...] a poesia dramática é, por seu lado a que reúne em si mesma a objetividade da epopeia com o princípio subjetivo da lírica, na medida em que expõe em presença imediata uma ação em si mesma acabada como ação decisiva, efetiva, igualmente decorrente do interior do caráter que realiza, bem como em seu resultado da natureza substancial dos fins dos indivíduos e das colisões. (HEGEL, 2004, p.200).

Observando a citação em destaque acima, percebemos a concepção hegeliana acerca da superioridade da poesia dramática em relação a outras formas poéticas, a saber, as formas líricas e épicas. Assim como havia feito Aristóteles, Hegel (2004) tece comentários acerca da poesia dramática e sua origem relacionando-a à representação mimética das ações da vida:

A necessidade do drama em geral é a exposição de ações e relações humanas atuais para a consciência representadora em exteriorização, desse modo linguística, das personagens que expressam a ação. Mas o agir dramático não se limita à simples execução tranquila de uma finalidade determinada, e sim repousa pura e simplesmente sobre circunstâncias, paixões e caracteres colidentes e, desse modo, conduz a ações e reações que, por seu lado, tornam novamente necessário um acordo da luta e da cisão. (HEGEL 2004, p. 201).

É evidente a influência dos pressupostos aristotélicos da *Poética* nos escritos hegelianos. Contudo, o conflito torna-se, para Hegel, a base de seu pensamento. Hegel confirma o entendimento aristotélico segundo o qual a poesia é *mimesis* de uma *práxis* que resulta em *mythos*, percebendo a unidade de ação como a “única lei verdadeiramente inviolável da poesia dramática’ (LUNA, 2008, p. 202). Hegel propõe que o universo dramático é conflituoso em sua essência, pois a força dramática advém do princípio de coesão da poesia épica (concentração de uma ação em um herói) e da poesia lírica (expressão da subjetividade/vontade interior). Para Hegel, por conseguinte, o drama configura-se a partir de uma representação mimética de uma

subjetividade interior em sua realização no exterior. A ação, portanto, resulta da eticidade nas personagens, como podemos observar:

Em primeiro lugar, tem de levar à intuição, tal como a epopeia, um acontecimento, um atuar, um agir; mas sobretudo naquilo que ocorre deve eliminar a exterioridade e colocar em seu lugar, como fundamento e eficácia, o indivíduo autoconsciente e ativo. Pois o drama não se desfaz em um interior lírico, em oposição ao exterior, e sim expõe um interior e sua realização exterior. Desse modo, o acontecimento não aparece então surgindo das circunstâncias exteriores, e sim do querer e do caráter interiores e alcança significado dramático apenas por meio da relação com os fins e as paixões subjetivos. (HEGEL, 2004, p. 202. Grifos do autor.)

Como exposto acima, Hegel faz menção à questão do indivíduo, em sua representação no drama, não ficar somente preso em sua subjetividade, de maneira que, quando exposta, a subjetividade é colocada em oposição e em luta contra outras subjetividades, por meio das circunstâncias.

Na *Estética*, a ação hegeliana é vontade executada, ou seja, a ação é algo que tem como ponto de partida a subjetividade e se projeta em direção ao seu resultado final. Considere-se a ação dramática, quando exteriorizada, não é apenas um mero acontecimento, já que decorre da volição de um sujeito consciente dos fins que busca realizar. Para o indivíduo tornado personagem, a ação contém seus propósitos e fins. “O indivíduo dramático colhe ele mesmo os frutos de seus próprios atos” (HEGEL, 2004, p. 203)

A representação dramática, portanto, no entender de Hegel, é resultante da natureza íntima dos indivíduos que a exteriorizam através de seus atos. A ação somente se configura como ação dramática quando existe uma execução efetiva de propósitos e fins interiores. Então, a força dramática ocorre quando há colisão de vontades interiores dos indivíduos que as traduzem em ações.

O universo dramático conflituoso, tal como apreendido por Hegel, é regido pela razão. Luna (2008) afirma que a dialética hegeliana pressupõe o universo como sendo racionalmente dedutível. O drama, como representação de uma fatia do universo, progride, segundo Hegel, através de conflitos interrelacionados que, entretanto, organizam-se em torno de um eixo central convergindo para a ‘unidade de ação’.

Por isso, a ação dramática reside essencialmente num agir *colidente* e a verdadeira unidade apenas pode ter seu fundamento no movimento total, para que a colisão, segundo a determinidade das circunstâncias, dos caracteres e dos fins particulares, igualmente se apresente adequada aos fins e aos caracteres, bem como supere sua contradição. (HEGEL, 2004, p. 208. Grifo do autor).

A solução ou superação da contradição será, segundo Hegel, ao mesmo tempo subjetiva e objetiva. As finalidades que se opõem encontram o seu equilíbrio. Para tal empreendimento, os indivíduos depositam todo o seu querer para que este se realize. O sucesso ou insucesso dessa finalidade individual é determinada com o choque de interesses com outros personagens dramáticos. Para que ocorra um fim verdadeiro a esse conflito, Hegel chega à seguinte conclusão: “um fim verdadeiro, por isso apenas será alcançado quando a finalidade e o interesse da ação, em torno dos quais gira o todo, são idênticos e estão pura e simplesmente ligados a eles. ” (HEGEL, 2004, p. 208). O elemento reconciliador de qualquer conflito, ainda que se resolva no trágico, implica a restauração da harmonia. Tomemos como exemplo *Romeu e Julieta* de Shakespeare, peça na qual os personagens que dão origem ao título da tragédia morrem, mas a trama atinge a reconciliação desejada quando as famílias, que outrora haviam engendrado uma disputa mortal, perdem a animosidade.

No fim de cada conflito, há soluções parciais das colisões. Hegel (2004) diz que estas podem dar origem a novos interesses ou conflitos, no entanto, a colisão principal da qual determinada obra trata tem de se encontrar resolvida ao final do drama, mesmo que essa resolução se realize no trágico.

Percebemos que a ação dramática, para Hegel, desenvolve-se dialeticamente e que a negação ao objetivo do herói irá fundamentar a instância trágica. Entretanto, o leitor poderá questionar quando uma ação se inicia e quando ela termina. Segundo Hegel, baseando-se nas ideias de Aristóteles, toda a ação deve iniciar-se *in media res*, conceito grego que remete ao drama que se inicia em meio a eventos importantes, e finaliza-se, diz Hegel, quando o conflito exposto encontra sua solução. Observemos abaixo:

A divisão, por fim, no decurso da obra dramática, se constitui de modo o mais natural por meio dos momentos principais que estão fundamentados no conceito do movimento dramático mesmo. [...] início é o que é necessário por si mesmo, não por um outro, do qual, entretanto, decorre e surge um outro; fim é o oposto, o que é necessário ou em geral nasce por meio de um outro, e que não tem nada como consequência; meio é tanto o que nasce de um outro quanto do qual nasce outro. (HEGEL, 2004, p. 210-211).

A ação dramática reside, portanto, sobre uma colisão determinada cujo ponto de partida adequado irá surgir naquela situação primeira onde o conflito não tenha ainda irrompido, mas a vontade já foi exposta. O fim, ao contrário, ocorrerá, como é dito por Hegel, quando a solução

da discórdia e da intriga tiver ocorrido e for solucionada. No meio disso tudo, ocorre a luta dos fins e a discórdia dos caracteres colidentes.

Ao teorizar sobre o início, meio e fim de uma unidade de ação, Hegel considera que um drama moderno apresenta três atos, dos quais, no primeiro, expõe-se o surgimento da colisão, no segundo ato, esse conflito atinge seu embate recíproco de interesses e, no terceiro ato, o conflito atinge seu ápice, e por fim se soluciona.

Apesar dessa divisão formal em atos, Hegel parece reiterar em vários momentos da *Estética* que o principal do drama não é sua divisão em atos, mas sim, a exposição do “espírito” interior da ação, ou seja, os caracteres agentes (e seu *pathos*) expõem suas vontades, sua reação recíproca aos obstáculos e à solução. É nesse esquema que encontramos o que o filósofo considera a natureza universal da ação em sua luta e destino. Hegel afirma que a exposição do espírito interior e sua luta contra opositores e obstáculos é o que configura a poesia dramática e é nela que se encontra a expressão mais adequada do indivíduo frente ao cosmos.

### 2.2.1 O trágico e a dialética da eticidade

No seio da tragédia, na perspectiva hegeliana, está, portanto, a coragem do herói em assumir uma posição justa e substancial, o que ele faz em contraposição a outra posição que reivindica os mesmos valores substanciais e justos, o que leva a um conflito que somente pode ser superado com a queda do herói. Então, este conflito entre um indivíduo e a universalidade em que ele está inserido remete à tensão entre o singular e o universal. É nesse escopo que encontramos a dialética da eticidade.

Fundamentado em Peter Szondi (2004) e seu livro *Ensaio sobre o trágico*, identificamos que a primeira interpretação hegeliana da tragédia se encontra no escrito *Sobre os tipos de tratamento científico do direito natural* (1802-1803), editado por Hegel e Schelling. Este escrito conceitua a tragédia da seguinte forma:

A tragédia consiste nisso: a natureza ética, a fim de não se misturar com sua natureza inorgânica, separa-a de si mesma como um destino e se coloca frente a ela; e, pelo reconhecimento do destino na luta, a natureza ética é conciliada com a essência divina, como a unidade de ambas (HEGEL *apud* SZONDI, 2004, p. 37).

Observando a definição de tragédia acima, Hegel considera o trágico como sendo manifestação da dialética. Segundo Szondi (2004), Hegel interpreta o processo trágico como dialética da eticidade. Entretanto, diferentemente do que ocorre em uma tragédia grega, o destino do herói trágico moderno não se baseia no aparecimento e/ou intervenção do divino na realidade efetiva, pois a conduta das personagens trágicas modernas não incorpora, necessariamente, um *pathos* ético, como veremos a seguir.

O embate que se dá no campo da ética é um confronto de princípios entre a dialética hegeliana, que começa a tomar consciência de si, e o formalismo dualista da filosofia de seu tempo. Hegel condena a contraposição rígida entre lei e individualidade, universal e particular. Com isso, o filósofo pretende substituir o conceito abstrato de eticidade por um conceito real, que apresente o universal e o particular em sua identidade, pois no formalismo há uma contraposição entre eles.

A eticidade absoluta e real, segundo Szondi (2004, p.37-38) é “de modo imediato a eticidade do singular, e a essência da eticidade do singular, por sua vez, é simplesmente a eticidade real, sendo por isso universal e absoluta”. Na perspectiva hegeliana há uma compreensão para os confrontos permanentes dos poderes compreendidos na identidade, para o movimento imanente à sua unidade, pelo qual a identidade se torna possível como real. Por isso, Hegel refuta a ideia formal dualista de lei inorgânica e individualidade viva, entre o universal e particular, pois, para o filósofo alemão, esses dualismos são suprimidos dentro do conceito de identidade, que é dinâmico.

A força do sacrifício consiste na contemplação e na objetivação da mistura com o inorgânico; tal contemplação dissolve a mistura e separa o inorgânico, que, ao ser reconhecido como tal, é alojado na indiferença; mas, à medida que põe nesse mesmo inorgânico aquilo que sabe ser parte de si, sacrificando-o à morte, o ser vivo ao mesmo tempo reconheceu o direito do inorgânico e se purificou dele (HEGEL *apud* SZONDI, 2007, p.38)

O processo supracitado pode ser equiparado e ilustrado com o final da *Orestéia* de Ésquilo. O confronto entre Apolo e as Eumênides, que são consideradas poderes do direito ou parte inorgânica da eticidade, termina com a reconciliação por Palas Atena. A partir de então as Eumênides serão honradas como poderes divinos de modo que sua natureza selvagem, inorgânica, seja apaziguada ao desfrutar da contemplação de Atena sentada no trono que se localiza no alto da Acrópole. Esse processo de autoconciliação e da natureza ética é considerada

como processo trágico na estrutura dialética. Isto porque, para Hegel, tragicidade e dialética coincidem.

A origem da dialética hegeliana compreende um estudo teológico-teórico, um confronto entre o judaísmo e o cristianismo. Hegel caracteriza o espírito do judaísmo como uma contraposição rígida entre o humano e o divino, particular e universal, vida e lei, e não há possibilidade de conciliação entre esses pares opostos. Logo, a essa não-conciliação do espírito dualista opõe-se o espírito do cristianismo, pois a figura de Jesus lança uma ponte entre a humanidade e Deus. Cristo encarna, como filho de Deus e filho do homem, a reconciliação e a unidade dialética dos dois poderes, a saber, humano e divino. Assim como seu nascimento, a ressurreição de Jesus faz dele a mediação entre vida e morte. Cristo, segundo Szondi (2004), substitui o mandamento objetivo a que o homem estava sujeito pela disposição subjetiva, em que o próprio indivíduo se unifica com a universalidade.

Nessa perspectiva, Hegel visualiza no cristianismo a possibilidade do destino, visto que no judaísmo há uma subordinação do homem perante a Deus. E este destino, segundo Szondi (2004), não se configura como um castigo, mas sim uma consciência de si:

No destino, a eticidade absoluta divide-se no interior de si mesmo. Ela não se encontra diante de uma lei objetiva que teria violado, mas tem diante de si, no destino, a lei que estabeleceu a própria ação. Desse modo lhe é dada a possibilidade de reconciliar com o destino, restabelecendo assim a unidade, ao passo que, no caso da lei objetiva, a contraposição absoluta sobrevive ao castigo. (SZONDI, 2004, p.40).

Contudo, embora Hegel dê uma carga cristã à noção de destino, como visto acima, Hegel refere-se também ao destino trágico que aparece igualmente na concepção da tragédia. Na concepção trágica de destino, o castigo não é visto como algo alheio ao agente criminoso de uma ação, mas sim é uma reação ao próprio ato criminoso, é uma força hostil que se opõe ao ato que lhe foi perpetrado.

Szondi (2004), ao analisar o destino de Maria Madalena por via das teorizações hegelianas, afirma que o castigo como destino é causado pelas ações do próprio criminoso que transgrediu as leis pré-estabelecidas, é algo que ele mesmo criou e armou, porém, como foi o próprio criminoso que estabeleceu a lei, o isolamento que ele gerou pode, em oposição ao que ele estabeleceu na lei, ser unificado através do amor. Portanto, na medida em que os indivíduos trágicos não só sucumbem aos poderes superiores como também são punidos por

terem optado pelo combate, volta-se contra eles o valor de suas ações, sendo esse processo interpretado pelo filósofo como a dialética da eticidade.

A dialética da eticidade surge, inicialmente, como sendo o espírito do próprio cristianismo que depois irá se tornar as bases para o novo fundamento de uma doutrina ética:

O tema autêntico do tipo original da tragédia é o divino; mas não o divino como conteúdo de consciência religiosa enquanto tal, e sim como ele aparece no mundo, na ação individual. Entretanto, nessa realidade efetiva o divino não perde o seu caráter substancial, nem se vê convertido em seu contrário. Nessa forma, a substância espiritual da vontade e da realização é o elemento ético...Portanto, tudo o que se exterioriza na objetividade real está submetido ao princípio de particularização; sendo assim, tanto os poderes éticos quanto o caráter ativo são diferenciados em relação ao seu conteúdo e sua manifestação individual.[...] De acordo com tais pressupostos, esse caráter necessariamente incitará o *pathos* oposto contra si, provocando conflitos inevitáveis. **Assim, o trágico consiste originalmente no fato de que, em tal colisão, cada um dos lados opostos se justifica, e no entanto cada lado só é capaz de estabelecer o verdadeiro conteúdo positivo de sua meta e de seu caráter ao negar e violar o outro poder, igualmente justificado. Portanto, cada lado se torna culpado em sua eticidade.** (SZONDI, 2004, p.41. grifo nosso).

Então, o destino do herói trágico, o leva para a justiça e a injustiça, ele se torna culpado justamente pela sua eticidade. Sua conduta é determinada pelo seu caráter próprio, que não incorpora, necessariamente, um *pathos* ético na modernidade.

### 2.3 O trágico na pós-modernidade

Um estudo da obra do sociólogo francês Michel Maffesoli se mostra bastante eficiente quando procuramos compreender o trágico nas sociedades pós-modernas. No entanto, para uma compreensão mais aprofundada acerca do tema aqui proposto, devemos considerar a noção de “orgiasmo social (MAFFESOLI, 2005),” conceito maffesoliano que tem a sua origem no livro *A sombra de Dioniso*. Acreditamos que tal conceito compreende o eixo norteador do sociólogo.

Para situar o leitor, optamos em destacar duas categorias analíticas de Maffesoli, a saber, “orgiasmo” (2005) e “presenteísmo” (2001; 2014). Em todo o pensamento do sociólogo nos deparamos com a afirmativa de que a atualidade está em processo de mudança. Segundo o autor (2001), o trabalho e o progresso não são mais questões imperativas nas sociedades ocidentais. Considerando esta afirmativa, as pessoas estão vivendo num presente hedonístico, festivo e afetivo, ou seja, não há uma “economia para o futuro”, utilizando as palavras do autor.

Tal pensamento está pautado na sociologia do cotidiano, percebendo-o sob uma perspectiva holística. Logo, o sociólogo não pensa a sociedade como uma justaposição de seres, mas a considera como uma multiplicação das solidões e das pobreza, visto que, para o autor, os indivíduos são incompletos (AGUIAR, 2009).

Maffesoli concebe o orgasmo como uma das principais estruturas da sociedade, pertencendo ao primeiro polo da tensão dinâmica. Portanto, o orgasmo se caracteriza como uma pulsão movida por vínculos libidinais, solidários e de gozo que conservam a vida da e na sociedade (MAFFESOLI, 2003;2004). É neste conceito que o autor destaca o retorno de Dioniso:

É a figura emblemática de Dioniso que nos impõe. Retorno assim a uma ideia já antiga, “a sombra de Dioniso” se propaga em nossas megalópoles. Daí a importância do festivo, a potência da natureza e do entorno, o jogo das aparências, o retorno cíclico acentuando o destino, coisas que fazem da existência uma sucessão de instantes eternos. (MAFFESOLI, 2003, p.12).

Baseado na citação acima, o autor acredita que a figura emblemática de Dioniso é uma metáfora que transmite força e vitalidade, apesar de todas as coerções sociais e da ciência da finitude humana, o indivíduo prossegue, vive. Para o autor, o orgasmo é uma forma de enfrentar a morte. Em outras palavras, o conceito aqui estudado está diretamente ligado aos afetos, amores, decepções, sentimentos ou qualquer elemento que componha a dimensão do humano e são irredutíveis a qualquer tentativa de racionalidade. São esses os sentimentos que são vividos no presente, e não no futuro.

Percebemos, portanto, que há uma tensão entre o orgasmo e o tempo histórico devedor da razão. O autor afirma que todo o esforço humano é precário, principalmente quando pautado na paixão e no afeto. Maffesoli (2003) acredita que há algo de irracional no curso da fortuna, ou melhor, sua própria racionalidade reside justamente na precariedade, na não distinção que se aplica. Ricos, pobres, reis, rainhas, etc, ninguém escapa dos golpes da fortuna.

Convidamos o leitor a se deter um pouco nesta citação de Michel Maffesoli. Embora extensa, ela será de grande importância para entendermos a questão do orgasmo (ou hedonismo) e o sentimento trágico pós-moderno:

Essa insignificância das ações humanas, esse sentimento de precariedade e de brevidade da vida se expressam, mais ou menos conscientemente, no trágico latente ou no hedonismo ardente, próprios deste fim de século. Porque há – faltará mostrar sua articulação – uma forte ligação entre o trágico e o hedonismo. Um e outro se dedicam a viver, com intensidade, o que se deixa viver. A vida é vivida sob forma de avidez. Não é mais que simples consumo, mas uma intensa consumação. Sociedade de consumação perceptível, em particular, nessas práticas juvenis que já não se reconhecem nesses “adiamentos de gozo” que são ação política ou o projeto

profissional, mas quer tudo e de imediato. Mesmo se esse tudo não for grande coisa, mesmo se esse tudo, seja religioso, cultural, técnico, econômico, se tornar rapidamente obsoleto. Essa avidez é que permite compreender o predomínio da “moda” de tudo, ou ainda a surpreendente versatilidade que marca as relações políticas, ideológicas, vias afetivas, constitutivas do laço social. O sentido do *fatum* subjacente a tudo isso traduz bem uma maneira de viver, um *ars vivendi* que concorda com o mundo como é, já que é o único que temos, o único que podemos viver. A arte de viver fundada já não mais na busca da liberdade absoluta, mas das pequenas liberdades intersticiais, relativas, empíricas, e vividas no dia-a-dia. (MAFFESOLI, 2003, p.23)

Na citação em cotejo acima, é mostrado um quadro geral de análise que se esforça para destacar como o trágico tende a se afirmar com mais força na atualidade. Os imediatismos que produzem a embriaguez, a agitação, a exaltação, o *pathos* que tem por função apaziguar a consciência da finitude humana, de um ser destinado à morte. Dessa forma, poderíamos afirmar que o orgiasmo é um modo de afirmar a vida e gerir a morte em todas as suas modulações. Acreditamos que o trágico se resume pela consciência de que todas as situações se esgotam no próprio momento de sua efetivação, logo, o trágico é vivido no presente.

Michel Maffesoli (2005, p.91), baseado em estudos hegelianos, afirma que a “dialética da realidade era um bacanal em que um dos participantes não estava embriagado”. Tal afirmativa nos leva a observar que, de fato, há um reconhecimento de um verdadeiro instinto coletivo que opera dentro e fora dos limites da razão. Esse instinto pode ser entendido como afrontamento do destino. Maffesoli (2005) pondera que o instinto deve ser entendido por meio de diversas modulações, mas ele é, essencialmente, sensual, sexual.

Dessa forma, a “corrida do sexo” ou as superficialidades das relações podem ser compreendidas como fato social completo, pois podemos encontrá-los constantemente em qualquer estruturação social. É através do sensual/sexual que é dada atenção ao presente. São esses sentimentos efervescentes que permeiam toda a sociedade. Maffesoli compreende o orgiasmo como sendo parte de uma sabedoria dionísica. Essas características permeiam toda a peça *Closer*, que será devidamente analisada no próximo capítulo.

A sabedoria dionísica tem sido frequentemente oposta à mais tranquila certeza apolínea. No mito da fundação de Tebas, é Dioniso que vem desarranjar a sábia gestão mortífera de seu primo Penteu. Imagem bastante instrutiva: **tudo o que representa Dioniso remete à força viva que ronda a razão e sobre ele atua** – outra maneira de dizer que ele afrouxa o aperto do poder. Esta figura, sob seus diversos nomes, acha-se presente em múltiplas sociedades. Trata-se, de alguma forma, de uma estrutura antropológica, [...] de que chamo instinto turbulento [...] que são sempre acompanhados de grande liberdade sexual. Incestos, orgias, licenças sexuais, travestimentos, uso de simulacros sexuais, etc.; enfim, a prática da obscenidade. Essas transgressões da moral imposta exercem sempre grande fascínio sobre o conjunto da sociedade. Nela são projetadas todas as satisfações ou todos os prazeres que não podem ser satisfeitos normalmente. Em outras situações exemplares bem conhecidos – carnavais, festas de foliões, loucos – essa inversão de papéis é contagiosa; ela

estimula e dinamiza certas práticas gerais que não são mais possíveis conter. Assim, o burlesco, o riso, a ironia, o escárnio e a inversão de valores, em suas efetuações, regeneram o corpo social, reafirmando sua potência originária aos poderes de ordem secundária meramente delegados. (MAFFESOLI, 2005, p.91-92. Grifo nosso).

Enquanto a ordem estabelece um polo dominante, a irrupção da desordem pressupõe o polidimensional, a pluralidade de valores. As paixões, por exemplo, são dificilmente controláveis, pois recuperam os elementos que estão ocultos na estruturação social: é nesse sentido que são subversivas. No entanto, embora essa subversão demonstre uma desordem, as expressões mais frenéticas podem ser codificadas. Segundo Maffesoli (2005, p.92) “há regras que devem ser respeitadas, ainda que sejam pouco aparentes ou perfeitamente ilógicas em relação à ordem estabelecida”.

A teoria maffesoliana propõe que toda desordem põe em cena uma arquitetura profunda, uma circulação rápida de papéis, ou caracteres com expressões legítimas da globalidade social. O que o autor propõe denominar de hierarquia dionísia remete à questão da alteridade, à pluralidade do eu, que é sempre reduzida por mecanismos sociais externos. O mecanismo de inversão, subversão, permite a expressão de múltiplas potencialidades humanas, exaltando o eu em relação ao outro.

Portanto, a irrupção da desordem, como já vimos, não é reprimida no orgasmo. É nas turbulências das paixões que a equivocidade, em seu sentido mais forte, pode se expressar, pois não segue a ordem moral. As grandes festas, manifestações públicas, *shows*, permitem que a ordem imposta pela máquina estatal seja abalada. “Tudo isso em nome da felicidade” (MAFFESOLI, 2005, p.93). Os poderes públicos se ocupam das grandes instâncias políticas ou econômicas e a vida privada segue seu curso, no entanto, em certos períodos, a dominação estatal se estende ao âmbito da vida cotidiana, que até então não era submetida a qualquer tipo de controle. É nessa perspectiva que podemos compreender que o orgasmo se prova legítimo e necessário. O orgasmo está para corrigir ou funcionar como uma válvula de escape de qualquer coerção executada por uma instância superior em relação à vida social. É estabelecido um equilíbrio que foi comprometido pela supremacia de um valor particular. Então, o orgasmo tem sua função social:

Ao resistir pontualmente ao poder, ao transgredir as normas estabelecidas, a efervescência – com um alcance, ao longo termo, quase intencional – permite que a trama social, relaxada, volte a se apurar; ela evoca, *contra* toda garantia externa, o que faz a especificidade e a característica básica de uma comunidade (MAFFESOLI, 2005, p. 95).

O orgiasmo é uma expiação sacrificial que permite a reestruturação da própria sociedade. O dionísio é uma recuperação da existência que ia se esvaindo e tenta combater a morte em todas as suas modulações. O orgiasmo, quando assume essa característica, é também chamada de cultura do prazer.

Maffesoli (2014) afirma que a “cultura do prazer” aliada à consciência trágica e à busca do supérfluo, do frívolo, o culto ao corpo, é expressão desse trágico pós-moderno. E em tal consciência que encontramos o presenteísmo, conceito que está intimamente ligado ao orgiasmo.

A erótica social evoca uma outra temporalidade: a do *kairos*, isto é, da oportunidade, da aventura, sucessão de instantes centrados na intensidade do momento, a jubilação do efêmero, a alegria de viver e de gozar do que se apresenta aqui e agora. Ressurgência, sempre e de novo, atual, o eterno *carpe diem*. Mas um tal hedonismo popular que constitui a atmosfera do momento evoca uma outra concepção do tempo: o presenteísmo. (MAFFESOLI, 2014, p.19).

À luz do exposto acima, podemos dizer que o presenteísmo é a temporalidade da pós-modernidade. É a ética do instante, ou seja, ocorre uma acentuação das situações vividas por elas mesmas, situações que se esgotam no próprio ato, e que já não se projetam em um futuro previsível e dominável. São essas necessidades constantes que engendram os heróis pós-modernos que são capazes de arriscarem suas vidas por uma causa que pode ser de uma só vez, idealista e perfeitamente frívola. Há uma acentuação do trágico do presente, assim como sua exigência e sua urgência de viver.

O tempo determina o ser social, assim como estrutura cada um de nós: ser e tempo. Uma tensão que condiciona nossa relação com o mundo e nossa relação com os outros. Segundo Maffesoli (2003), a compreensão de determinada época pode ser compreendida através da tensão previamente citada. As sociedades tradicionais privilegiam o passado, a modernidade, o futuro, e a pós-modernidade, o presente.

Estudar a pós-modernidade e o pós-modernismo pressupõe compreender sua ênfase no presente. É insistir sobre a “dimensão destinal da existência” (MAFFESOLI, 2003, p.19). Maffesoli (2003) acredita que há uma conjunção entre a comunidade e o destino (comunidade de destino, como diz Maffesoli), que, de alguma maneira, pode ser retratada através da relação entre os elementos do tempo e espaço.

Na comunidade de destino encontramos as modulações da Fortuna. Todas as coisas que inscrevem o homem em um contexto que o determina, que o predestina a ser. Por isso, as modulações do orgiasmo, da cultura de massa e elementos do capitalismo tardio, como vimos

no capítulo anterior, nos ajudam-nos a entender o homem pós-moderno e sua ênfase no presente. O presenteísmo é latente. É importante observar que essa ênfase presenteísta dada pela sociedade contemporânea é trágica. O orgasmo compreende a subversão e o prazer instantâneo nos obriga a pensar que somos livres dentro das obrigações, paradoxo pensado por Maffesoli (2003) nas seguintes palavras:

Paradoxo intransponível, para o homem e sociedade, para além das múltiplas ilusões de todo gênero que formaram o progressismo ocidental, apela a uma lucidez fortificante, incitando a viver sua morte de todos os dias, o que, depois de tudo, é uma boa maneira de viver a vida que nos tocou. Integrar homeopaticamente a morte é o melhor meio de se proteger, ou menos, de se tirar proveito. (MAFFESOLI, 2003, p. 22)

Pensar nesse paradoxo é reconhecer o mito dionísico na sociedade. A relação do mito com a fatalidade é uma das principais características, como já abordamos anteriormente. Então, por mais lógico ou racional que o humano aparente ser, sua relação com o destino, com o presente, é precária. Orgasmo e presenteísmo são fenômenos que estão correlacionados. Logo, quando a relação humana com o seu destino é regida pela paixão, há uma alusão ao irracional no curso da Fortuna, ou melhor, na racionalidade humana reside a precariedade das paixões. Ninguém escapa dos golpes do destino. O presenteísmo reforça o trágico e faz com que este se afirme com mais força. Tanto é assim que, tradicionalmente, a cultura do prazer ocorre com a consciência trágica do destino. O hedonismo, o superficial, a teatralidade das vidas são expressões de tal consciência trágica.

O sentimento trágico ressalta que a vida não se projeta no futuro e está obrigada a levar a cabo os prazeres orgiásticos. Esse sentimento de projetar os anseios no presente é uma das principais características do presenteísmo. O presente é uma expressão afirmativa à vida. É um “sim” à vida. Quando esse “sim” à vida é dita nós, estamos aceitando que o sentido da vida é uma sucessão de agoras, uma concatenação de instantes vividos com intensidade:

[...]a vida, seja individual ou social, não é de fato senão uma sucessão de agoras, uma concatenação de instantes vividos com mais ou menos intensidade, mas expressando um querer-viver irreprimível que, em última instância, é a melhor garantia contra todas as formas de imposição, de exploração, de alienação, que as histórias humanas com frequência apresentam[...]. (MAFFESOLI, 2003, p.46).

Na medida em que aceitamos o fato de que o indivíduo é uma sucessão de agoras, estamos nos referindo ao que a filosofia grega tanto valorizava: a noção de *kairos*, evidenciando de uma só vez o sentido da oportunidade, do bom momento a aproveitar. O presenteísmo é viver de uma maneira mais global, ou seja, não considerando que há coisas importantes e outras

que não são. Tudo tem sentido na medida em que não as reduzimos à simples finalidade. Segundo Maffesoli (2003, p.66), “na vida cotidiana, quando nada é importante tudo tem importância.” Portanto, o frívolo, o supérfluo, entram, à sua maneira, na constituição do laço social.

Podemos afirmar, então, que tais atitudes contemporâneas não se preocupam nem um pouco com as consequências dos atos, nem na vida privada, nem na vida política. Em *O instante eterno*, Maffesoli compara este ambiente a um paganismo eterno:

Paganismo que se dedica a empenhar a vida, o que ela oferece, o que se apresenta. Exuberância pagã que se aproxima dos gozos do presente, levando a uma vida audaz, intrépida, a uma vida atravessada pela frescura do instante, no que este tem de provisório, de precário e, portanto, de eterno. (MAFFESOLI, 2003, p. 27).

Fazendo uma análise da citação supracitada, percebemos uma impiedade contemporânea. Ainda há uma essência do cristianismo no projeto político, econômico e social. É contra essa cristiandade que a impiedade surge verosamente. A busca constante pelo prazer remete a um mundo antigo, metaforicamente falando. Existe uma contravenção aos imperativos da ordem sexual, econômica e ideológica. É da própria atualidade o retorno ao arcaico. Não é nessa luta contra a ordem que os escritores do *In-Yer-Face Theatre*, com destaque a *Closer*, estão inseridos?

É este retorno ao antigo que permite reviver o *kairos* grego, ou seja, captar as múltiplas oportunidades da vida corrente. O sentimento trágico, que, na teoria maffesoliana, pode ser consciente, ressalta que a vida não se projeta ao futuro e leva aos prazeres orgiásticos. Existe, de alguma forma, um processo catártico que consiste em liberar a paixão e, ao mesmo tempo, liberar-se dela. Os gregos, por exemplo, viram com clareza o interesse de tal liberação. A emoção tinha também seu lugar e devia contar com os momentos, lugares para se colocar em cena, a fim de delimitar ou limitar seus efeitos.

Em suma, o prazer é o suporte da orgia. O prazer trágico, se é que tal existe, na medida em que não se preocupa com o porvir, apresenta-se no momento. A pós-modernidade, portanto, segundo Maffesoli, reconfigura o trágico no culto ao instante eterno. Tais características irão nos ajudar na análise de *Closer* no capítulo seguinte.

### Capítulo 3 - Perto demais se conhece menos? ação dramática e tragicidade em *Closer*

*“For my part, I prefer my heart to be broken. It is so lovely, dawn-kaleidoscopic within the crack.”*

*(D.H. Lawrence)*

Patrick Marber nasceu em Londres no ano de 1964, tem formação em literatura inglesa pela *Wedham College*, em Oxford. No seu currículo, Marber tem trabalhos como ator, diretor, dramaturgo e roteirista. Até o momento ele escreveu oito peças de teatro, a saber, *Dealer's Choice* (1995), *After Miss Julie* (1995), *Closer* (1997), *Howard Katz* (2001), *The Musicians* (2004), *Don Juan in Soho* (2006) (baseado em Don Juan de Molière), *The Red Lion* (2015) e *Three Days in the Country* (2015). Seu trabalho como roteirista para o cinema incluem três obras: *Closer* (2004), *Asylum* (2005) e *Notes on a Scandal* (2006). *Closer* teve sua estreia em 1997 no *Royal National Theatre's Cottesloe*, em Londres. A peça obteve um grande sucesso de crítica e ganhou vários prêmios, dentre eles, *The Lawrence Olivier Award*, *The Critics' Circle Award* e *Time Out Award*. Dois anos seguintes, a peça foi adaptada na *Broadway* no *Music Box Theatre*.

*Closer* é agressivamente contemporânea, afirma o crítico Christopher Innes (2002, p.433). No entanto, a base da estrutura dramática da peça segue os padrões aristotélicos, pois em termos de estrutura orgânica, respeita algumas regras da *Poética*, de Aristóteles. No entanto, embora formalmente observe os parâmetros da *Poética* para a construção de uma tragédia, a peça se aproxima mais dos modelos de uma “*well-made play*”<sup>22</sup>. De acordo com a *Encyclopædia Britannica*, uma *well-made play* é um tipo de peça cuja construção obedece certos princípios técnicos, dentre eles, a trama se desenvolve como um enredo superficial, cena (s) climática (s) e a resolução do (s) problema (s) (SIERZ, 2000; SAUNDERS, 2008; ROSENTHAL, 2007). A peça apresenta seu conteúdo descompromissadamente. A linguagem é coloquial e agressiva, no entanto,. Como afirma o próprio autor de *Closer*, Marber pretendeu utilizar uma “estrutura elegante” ao escrever sua peça, experimentando com a linguagem e

<sup>22</sup>. Fonte: <http://www.britannica.com/art/well-made-play>. Acesso em <11 de novembro de 2015 >

encenação. (SIERZ, 2001; ROSENTHAL, 2007). Na obra há elementos de uma tragédia clássica, a saber, *anagnorisis*, *peripeteia* e *harmatia*.

A peça possui quatro personagens e o enredo se desenrola num período de quatro anos e meio. A obra é dividida em doze cenas e dois atos, seis cenas em cada ato. Embora nenhuma das cenas ocorra no mesmo lugar e os quatro personagens jamais se encontrem simultaneamente, a peça possui um equilíbrio formal e, dessa maneira, a peça apresenta uma construção orgânica simétrica:

A peça tem um equilíbrio formal que nos força a utilizar a dança como metáfora para descrevê-la[...] como uma quadrilha os personagens trocam de parceiros o tempo todo. Cada par de cena parece espelhar o par anterior, ou seja, nas primeiras duas cenas eles se encontram; nas duas seguintes eles iludem os parceiros” (SIERZ, 2001, p. 187. Tradução nossa).<sup>23</sup>

A obra é ambientada em Londres na década de 1990 e tem como personagens principais Dan, Alice, Larry e Anna. As duas personagens masculinas, Dan e Larry, são psicologicamente longínquos um do outro. O primeiro é jornalista de obituários e sua maior ambição é ser um escritor que ainda não encontrou a inspiração que lhe permita escrever um *best-seller*. Larry, ao contrário, é médico e extremamente seguro de si. Ambos se relacionam possessivamente em relação às mulheres. Larry, além da faceta possessiva, é também um homem com gosto pela vulgaridade quando se trata de erotismo. Do outro lado, Dan é o jovem que procura o prazer da paixão, mas sem refletir sobre o amor.

Logo em seguida, temos as personagens femininas, Alice e Anna, nas quais os personagens masculinos encontram seus referenciais. A primeira é uma *stripper*, independente e sem raízes, move-se de acordo com suas necessidades. É a sua carência e seu estilo de vida que fazem com que Alice projete sua própria vulnerabilidade em Dan e iniciem, então, um relacionamento. Por outro lado, Anna é uma mulher profissionalmente realizada, com valores provenientes de uma criação católica. Observando estas características temos um quadrado amoroso: Dan e Alice; Larry e Anna. Dan procura em Alice aquele desejo por uma aventura amorosa e Anna encontra em Larry estabilidade emocional e financeira. Entretanto, esta simetria muda quando Dan e Alice se encontram com Anna numa sessão de fotografia. A partir desta cena, as traições entre os quatro personagens se fazem o fio condutor da peça.

---

<sup>23</sup> The play has a formal balance that encourages the use of dance metaphors to describe it [...] like a dance in which partners swap all the time. Every pair of scenes seems to mirror the previous pair: in the first two, couples meet; in the next two they deceive each other. (SIERZ, 2001, p. 187)

Faremos, inicialmente, uma investigação sobre a estrutura da peça. Em seguida, iremos analisar os diversos conceitos relacionados à *Poética* aristotélica e a estética hegeliana contrapondo os pensamentos maffesolianos discutido no capítulo anterior, como composição da ação dramática e elementos constituintes da ação trágicas apropriadas num contexto contemporâneo

### 3.1 Estrutura da peça

A fim de entendermos *Closer* como uma peça pós-moderna, precisamos resgatar o que Parick Marber disse em entrevista a Charles Spencer no *National Theatre Website*:

A ideia era criar algo que possuísse uma beleza formal na qual podéssemos inserir toda essa raiva e fúria. Esperava que a força dramática da peça estivesse baseada na tensão entre uma estrutura elegante – o plano subjacente era que o espectador assistisse o primeiro e o último encontro de cada casal na peça - e uma emoção deselegante. (tradução nossa)<sup>24</sup>

Na citação acima, o dramaturgo faz duas referências importantes à nossa análise. A primeira refere-se à estrutura elegante, cuidada, artificiosa, sendo relevante o fato de que o autor constrói o texto de tal forma que os quatro personagens nunca estão em cena. Essa referência a estrutura elegante está também associada à pertença da obra à tradição à qual nos referimos ao longo do segundo capítulo desse trabalho. Em sentido oposto à elegância formal, um aspecto importante a ser observado diz respeito as emoções “deselegantes”, utilizando as palavras do autor. Ora, como já detalhamos no primeiro capítulo da dissertação, *Closer* está inserida num período da dramaturgia inglesa na qual os escritores e artistas queriam protestar e chocar o público tanto na *performance*, quanto através do discurso. Estamos nos referindo ao *In-Yer-Face Theatre* e suas características.

Marber afirma ter desejado que cada cena de *Closer* possuísse em si uma carga emocional. (ROSENTHAL, 2007). Como dito anteriormente, a peça tem dois atos: o primeiro contém seis cenas, assim como o segundo. Cada cena tem sua profundidade e qualidade porque em cada cena o dramaturgo apresenta a crise que acabará cada relacionamento, temporariamente ou para sempre.

<sup>24</sup> Entrevista concedida a Charles Spencer ao website <http://www.nationaltheatre.org.uk>: “The idea was to create something that has a formal beauty into which you could shove all this anger and fury. I hoped the dramatic power of the play would rest on that tension between elegant structure – the underlying plan is that you see the first and the last meeting of every couple in the play – and inelegant emotion.”

Achamos pertinente à nossa análise, trazer os comentários iniciais de Daniel Rosenthal (2007, p. xxvi) acerca da obra aqui analisada. O crítico teatral inglês elaborou um quadro que nos irá ajudar a entender os movimentos das personagens dentro da peça. Os personagens vivem numa dança erótica na qual um simples passo pode resultar numa troca de parceiros. Daniel Rosenthal (2007) tece comentários acerca da construção e dos movimentos dos quatro personagens da peça. Achamos relevante mostrar uma tabela na qual se evidencia a “dança erótica” entre os quatro personagens. Note-se, a partir dessa esquematização estrutural, que *Closer* é basicamente uma peça sobre quem está com quem em um momento específico. Observemos:

| <b>Cena</b> | <b>Mês/Ano</b> | <b>Quem está com quem</b>                                    | <b>Personagens em cena</b> |
|-------------|----------------|--------------------------------------------------------------|----------------------------|
| 1           | Jan, ano 0     | Dan + Ruth; Alice solteira; Larry solteiro;<br>Anna separada | Dan, Larry, Alice          |
| 2           | June, ano 1    | Dan + Alice; Larry solteiro; Anna separada                   | Dan, Anna, Alice           |
| 3           | Jan., ano 2    | Dan + Alice; Larry solteiro; Anna<br>separada                | Dan, Larry                 |
| 4           | Jan., ano 2    | Dan + Alice; Larry solteiro; Anna separada                   | Larry and Anna             |
| 5           | Junho, ano 2   | Dan + Alice; Larry + Anna                                    | Dan, Alice, Larry,<br>Anna |
| 6           | Junh, ano 3    | Dan + Alice; Larry + Anna; Dan + Anna                        | Larry, Anna/ Dan,<br>Alice |

|    |              |                                                             |                    |
|----|--------------|-------------------------------------------------------------|--------------------|
| 7  | Set, ano 3   | Dan + Anna; Alice Single; Larry solteiro                    | Larry; Alice       |
| 8  | Out, ano 3   | Dan + Anna; Larry + Alice                                   | Dan, Anna, Larry   |
| 9  | Nov., ano 3  | Dan + Anna; Larry + Alice                                   | Alice, Anna, Larry |
| 10 | Dez, ano 3   | Dan solteiro; Alice solteira; Larry + Anna                  | Dan; Larry         |
| 11 | Jan, ano 4   | Dan + Alice; Larry + Anna                                   | Dan + Alice        |
| 12 | Julho, ano 4 | Larry + Polly; Dan solteiro; Anna solteira;<br>Alice morta. | Anna, Larry, Dan   |

A tabela acima demonstra exatamente o que Hegel expressava em relação à ação conflituosa que enreda os indivíduos e suas finalidades e/ou vontades opostas. Os personagens “dançam” em cada cena de acordo com os interesses sexuais que lhes convém. Embora a peça não esteja dividida em três atos, ela apresenta o nascimento do conflito, o conflito e a resolução, como proposto por Hegel (2010) em sua *Estética*.

O esquema supracitado por Daniel Rosenthal (2007) mostra claramente a construção simétrica de *Closer*. A peça é escrita de tal forma que demonstra como os personagens se relacionam entre si e como suas relações pessoais são frágeis. De acordo com Rosenthal (2007, p. xxix):

Este quadro ilustra a construção simétrica, quase musical de *Closer*. Marber construiu a peça como uma série de duetos ou danças. De fato, vários críticos da produção original descreveram a peça como sendo uma quadrilha, definida pelos dicionários como uma dança feita para quatro casais, contendo cinco seções, na qual cada uma

apresenta sua complexidade. Aqui, cada dança irá ajudar a determinar a coreografia da peça.<sup>25</sup>

Enquanto o espaço de tempo irregular e, geralmente, grande, entre uma cena e outra, são explícitos no texto escrito através da rubrica do dramaturgo, essa mudança temporal é apenas indicada pela *performance* ou pela fala dos personagens. A percepção do intervalo decorrido fica, portanto, a cargo do público. Tal estratégia, faz parte das características de uma peça do tipo *well-made*, pois, como vimos anteriormente, a maioria das cenas tem um final que envolve suspense deixando o leitor/público com perguntas que envolverão a vida amorosa dos personagens: Será que eles ficarão juntos? Quem está com quem? Ou quem vai dormir com quem em seguida? Segundo Rosenthal (2007, p.xxvii), o nosso desejo em descobrir o que acontecerá em seguida faz com que essa peça centrada em quatro personagens seja tão atraente e/ou instigante quanto um romance policial, embora o tempo seja um elemento essencial em cada nova revelação, pois foi preciso que houvesse algum intervalo temporal para que um *affair* começado, pudesse ser interrompido e depois reatado. A ênfase da construção dramática recai sobre a ação, não sobre o tempo, o que condiz com a noção hegeliana segundo a qual “a unidade de ação” é a única inviolável da poesia dramática.

Patrick Marber usa a sexualidade como o tema principal da sua peça. O adultério tem um papel importante na obra, porque os quatro personagens se traem apenas para realizarem suas necessidades sexuais. De fato, não é exposta de forma alguma a razão, se é que precisa existir alguma, para que os personagens cometam as traições. Entretanto, fica claro que as emoções são evanescentes, frágeis.

*Closer* é uma peça composta por quatro personagens principais, como inicialmente mencionado, a saber: Alice, Dan, Larry e Anna. Estes quatro personagens lidam com a questão da fluidez da identidade, mudam suas opiniões sobre si próprias ao longo de toda a obra. Tais mudanças ocorrem, principalmente, pelo impacto que os amantes têm entre si. O surgimento e o término do relacionamento de cada casal mudam o fluxo das ações dos personagens. A paixão e a necessidade de comprometimento entre um par pode, aparentemente, destruir o conhecimento que o homem e a mulher tem sobre si mesmos. Por exemplo, Dan, Alice, Larry e Anna acreditavam (eles falam isso abertamente) que jamais agiriam de uma determinada

---

<sup>25</sup> This chart illustrates the symmetrical, almost musical construction of *Closer*, Marber building the play as a series of linked duets or dances. Indeed, several reviewers of the original production describe the play as a quadrille, defined by the dictionaries as a square dance for four couples, containing five sections of figures, each of which is a complex dance itself. Here, each successive dance helps determine the choreography of the play (ROSENTHAL, 2007, p. xxix)

forma, somente para algum tempo depois serem flagrados quando se veem fazendo precisamente o que condenavam em relação aos outros. A identidade é escorregadia (*identity is slippery*), nas palavras de Marber.

Patrick Marber explora a ideia de que cada personagem tenta chegar mais perto (ou em inglês, *closer*) do outro, conhecê-lo mais profundamente, mas não conseguem.

### 3.2 A construção da ação dramática e a tragicidade revisitada

A primeira cena é ambientada num hospital londrino. Através da rubrica do dramaturgo o leitor/espectador irá perceber as estratégias adotadas pelo autor à construção dessa cena: Alice está sentada ao lado da sua mochila, na qual estão todos os seus pertences. Ao lado da mesma encontra-se uma pasta de couro. Ela percebe que tem um corte feio na perna ao retirar gazes do ferimento. Após olhar seu corte, Alice olha para a pasta, abre-a e dela retira uma maçã verde e passa a comer.. Neste exato momento, Dan entra em cena carregando duas bebidas quentes. Ele olha para Alice que, só um tempo depois, percebe sua presença. Tudo isso nos permite afirmar que quando flagramos os atores, a ação dá-nos à impressão de já está em curso, *Closer* tem início *in medias res*, ou seja, os personagens já tiveram um encontro inicial, num acidente que é recuperado através de suas falas:

ALICE: Obrigado por me tirar da rua.  
 DAN: Foi um prazer.  
 ALICE: Você é um cavalheiro.  
*Dan olha para Alice*  
 DAN: E você uma dama. Por que não olhou antes de atravessar?  
 ALICE: Nunca olho para onde vou.  
 DAN: Paramos no semáforo. Olhei nos seus olhos e você atravessou a rua.  
 ALICE: E depois?  
 DAN: Você estava deitada no chão, olhou para mim e disse: “Olá, estranho.”  
 ALICE: Que puta.  
 DAN: Percebi que sua perna estava cortada.  
 ALICE: Você olhou para minhas pernas?  
 DAN: Possivelmente. (MARBER, 1997, p.7. tradução nossa)<sup>26</sup>

---

<sup>26</sup>ALICE: Thank you for scrapping me off the road.

DAN: My pleasure.

ALICE: You knight.

Dan looks at her

DAN: You damsel. Why didn't you look?

ALICE: I never look where I'm going.

DAN: We stood at the lights, I looked into your eyes and then you...stepped into the road.

ALICE: Then what?

Nessa primeira cena, o leitor/espectador irá entrar em contato com as principais características dos personagens e suas visões sobre si mesmos. Dan, um jornalista cheio de princípios, e Alice, a jovem que se configura como uma viajante desprendida de bens materiais. “O que é o ser humano? Somos nossos empregos, nossas famílias, nosso sangue, nossos desejos?” (MARBER *apud* ROSENTHAL, 2007, p.xxxii). Este questionamento, feito por Marber, é um dos temas centrais que engendram o enredo em *Closer* e nos ajuda a caracterizar a construção dos personagens na referida obra.

Como as concepções dos personagens sobre si mesmos mudam durante toda a peça, só podemos defini-los quando pensamos em termos de fluidez/mutabilidade em suas caracterizações: “nenhum dos personagens são o que parecem ser.[...]O desenvolvimento dos personagens na peça é mostrado [...] de forma escorregadia” (SAUNDERS, 2012, p. 21). Os personagens sofrem mudanças nas suas identidades de acordo com o parceiro com quem estão envolvidos no momento:

Dan, Alice, Larry e Anna muitas vezes declaram abertamente que não são o tipo de pessoa que tomaria determinado tipo de ação - roubar o parceiro de um homem ou mulher, atender pacientes particulares e viver numa casa elegantemente mobiliada, permitir um amante deixá-los – para se pegarem fazendo precisamente isso. Podemos nos submeter a paixão, a peça pergunta, e permanecer verdadeiros a quem nós somos, ou quem achávamos que éramos? (ROSENTHAL, 2007, p.xxxii).<sup>27</sup>

As características individuais, que inicialmente parecem ser sólidas, são extremamente alteradas pelas relações sexuais. Em outras palavras, o que parece ser estável na superfície, é somente uma expressão momentânea de uma identidade que é sempre modificada ou problematizada: “no coração da peça há uma ideia [...] de que até as pessoas de quem você é mais íntima, [...] é difícil conhecê-las plenamente?” A fala de Dan “ Vivemos como um sonho, sozinhos, é crucial” (MARBER *apud* Rosenthal, 2007, p. xxxii) representa essa característica.

---

DAN: You were lying on the ground, you focused on me, you said, “Hallo, Stranger”

ALICE: What a slut.

DAN: I noticed your leg was cut.

ALICE: Did you notice my legs?

DAN: Quite possibly. (MARBER, 1997, p.7)

<sup>27</sup> Dan, Alice, Larry and Anna all believe and at times even openly declare that they’re not the kind of person who would ever take a particular course of action – steal another man’s or woman’s partner, take private patients and live in na elegantly furnished home, allow a lover to leave them – only to find themselves doing precisely that. Can we give in to passion, the play asks, and remain true to who we are, or who we thought we were? (ROSENTHAL, 2007, p.xxxii).

Ademais, a vida profissional dos personagens também é uma forma que o dramaturgo encontrou de representar essa fluidez em suas caracterizações: Dan é um escritor de obituários, Alice uma *stripper*, Anna uma fotógrafa e Larry um dermatologista. Ora, essas profissões vivem da construção ou transformação de imagens ou até mesmo de identidade por meio de texto, do corpo, foto ou pele. Considere-se ainda que esses profissionais somente têm um contato superficial com seus clientes.

Excetuando-se Alice, a *persona* trágica por excelência na feitura da trama, Dan, é aquele que sofre maiores mudanças na sua construção identitária. No início da peça, Dan é altamente adaptado às convenções sociais. Por exemplo: após levar Alice para o hospital na primeira cele, ele justifica seu comportamento cavalheiro ao dizer: “isso é o que as pessoas fazem nessas situações” (MARBER, 2007, p. 6). Em seguida, quando Alice pede para ele tirar um dia de folga e ficar com ela, ele diz que não pode por causa de seu trabalho, atitude que leva Alice a chama-lo de “*pussy*” ou “*mole*”, em português coloquial (p.14). No geral, Dan define sua identidade profissional e privada em termos do que ele não é. Seu discurso é carregado por uma retórica negativa, pelo menos no início da peça, na cena um. Ele se define como não tendo nenhum talento ou voz (*ibid* p.9), pois se acha incapaz de escrever um romance e, portanto, trabalhar como um escritor de obituários num jornal é uma alternativa possível a falta de talento. Além disso, ele jamais tiraria folga do trabalho só para ficar com uma garota que ele acidentalmente conheceu e jamais trairia sua, então, namorada (p.14).

Dan inicialmente namora uma linguista chamada Ruth e Alice simplesmente quer ser amada (p.14). É bem perceptível o uso de uma linguagem coloquial na qual se expressa o erotismo latente. Já no primeiro contato, Patrick Marber deixa claro um dos temas que percorrerá toda a obra, que é a transitoriedade da vida humana. Os personagens se utilizam do erotismo, do sexo descompromissado, do prazer instantâneo como forma de burlar essa sensação da finitude humana. Não seria isso uma das grandes características do trágico na pós-modernidade, teorizada por Maffesoli através dos termos “orgiasmo” e “presenteísmo”?

É também na primeira cena, ainda no hospital, que os leitores entram em contato com Larry, médico dermatologista. Logo de início, através das rubricas do dramaturgo, percebemos como Larry se comporta ao ver uma mulher.

*Larry passa de jaleco branco. Dan o pára.*

DAN: Com licença, estamos esperando já faz um bom tempo.

LARRY: Desculpe-me, não é meu....

*Ele está para sair. Olha brevemente para Alice. “Garota Bonita”. Ele pára.*

O que aconteceu?

ALICE: Fui atropelada por um carro.

DAN: Ela ficou inconsciente por dez segundos.  
 LARRY: Posso?  
*Ele olha a ferida e examina a perna dela com interesse.*  
 Consegue sentir os dedões?  
 ALICE: Sim.  
 LARRY: O que é isso?  
 Larry passa a mão numa cicatriz na perna dela.  
 ALICE: É uma cicatriz.  
 LARRY: Sim, eu sei que é uma cicatriz. Como a conseguiu?  
 ALICE: Na América. Caminhão.  
*Larry olha para a cicatriz.*  
 LARRY: Trabalho terrível.  
 ALICE: Foi no meio do nada. (MARBER, 2007, p. 11-12)<sup>28</sup>

A primeira cena ajuda a entender como essa dança entre os personagens irá ocorrer. Primeiramente, Dan e Alice se apaixonam, pois Dan vê na parceira características e/ou traços psicológicos que ele não tem, a saber, a autoconfiança. Oposto ao personagem de Dan, o leitor/espectador irá se deparar com Alice. O acidente de Alice, na cena um, irá espelhar sua morte na última cena que ocorreu de forma bastante semelhante: ela morrerá devido a um atropelamento. Isso introduz um certo fatalismo na construção da ação, mas ao sinalizar, a partir de um *flashforward* o que se cumprirá fatalmente depois é uma estratégia que só se realiza na leitura em retrospectiva, quando a morte efetivamente atingir a personagem. Mesmo assim, pode-se começar a perceber a tragicidade implicada na ação.

Em geral, a primeira cena é caracterizada por um tom sarcástico, começando por Alice, quando esta questiona Dan sobre seu emprego de escritor de obituários e pergunta se ele “cresceu num cemitério” (*ibid* p.6). Ele responde que sim, no subúrbio, o que não deixa de ser irônico em dois sentidos: por um lado, a alusão ao cemitério indica morte, por outro, igualar o

---

<sup>28</sup> *Larry walks past a White coat. Dan stops him.*

DAN: Excuse me, we've been waiting quite a long time...

LARRY: I'm sorry, It's not my...

*He is about to walk away. He glances briefly at Alice. "Pretty Girl". He stops.*

What happened?

ALICE: I was hit by a cab.

DAN: She was unconscious for about ten seconds.

LARRY: May I?

*He looks at the wound and examines her leg with interest.*

You can feel your toes?

ALICE: Yes.

LARRY: What's this?

*Larry traces the line of a scar on her leg.*

ALICE: It's a scar.

LARRY: Yes, I know it's a scar. How did you get it?

ALICE: In America. A truck.

*Larry looks at the scar.*

Larry: Awful job.

ALICE: I was in the middle of nowhere. (MARBER, 2007, p.11-12).

subúrbio a um cemitério é ironizar os espaços de exclusão da sociedade. Outros exemplos que se referem à finitude humana podem ser encontrados ainda através do discurso de Alice quando ela diz que a idade de Dan, 35 anos, é metade do caminho para a morte, ou que visitar o *Postman's Park*, que é um cemitério para homenagear as pessoas que morreram de forma heroica no período Vitoriano, é um símbolo da mortalidade humana. Até mesmo Dan relaciona o tabagismo de Alice à morte, pois a mãe de Dan morreu por causa do cigarro. Ironicamente, devido à influência de Alice, Dan começa a fumar também. O cigarro é tratado na obra como um suicídio lento por Larry: “Prazer e autodestruição, o veneno perfeito” (*ibid.* p.39).

Alice é a personagem oposta a Dan. Aparentemente, sua autoconcepção é baseada na falta de regras e no despreendimento de possessões materiais. Por exemplo, ela não hesita em acender o cigarro em um hospital (MARBER, 2007, p.12) e carrega as poucas coisas que possui numa mochila (*ibid* p.13). No que diz respeito a relacionamentos, o leitor/espectador toma ciência do comportamento da personagem em relação a seus parceiros:

ALICE: É o único jeito de partir: “Eu não te amo mais, adeus”.  
 DAN: Supondo que você ainda os ama?  
 ALICE: Você não deixa. (MARBER, 2007, p. 13)<sup>29</sup>

Entretanto, na cena 6, o princípio básico de Alice é testado e ameaçado. A partir do momento que a infidelidade de Dan coloca seu relacionamento em jogo, Alice vê a possibilidade de deixá-lo, mas é incapaz de fazer isso porque ainda o ama: “Alice: Por que o amor não é suficiente? Sou eu que devo partir[...]” (*ibid* p.54-55). De sua reação podemos concluir que “ Dan despedaçou a noção que ela tinha dela mesmo, Alice abandona Dan recorrendo ao seu código inicial: ‘Eu não te amo mais. Adeus’” (ROSENTHAL, 2007, p.xxxv). Confrontado com o raciocínio inicial, do tipo “quem ama não abandon”, essa afirmativa de Alice pode deixar espaço para outras interpretações: ela realmente não ama mais Dan ou age agora como forma de autopreservação para não se machucar mais? Marber explica que “relacionar a pergunta que Dan fez a Alice na cena um: ‘você nunca deixou alguém que ainda ama?’ Ela responde que não, mas eu acho que a jornada dela na peça irá obrigá-la a fazer isso. (MARBER *apud* ROSENTHAL, 2007, p.xxxv). Note-se, então, a fluidez do pensar, do falar, do agir, a instabilidade do “ser”.

---

<sup>29</sup> ALICE: It's the only way to leave; “I don't love you anymore, goodbye”  
 DAN: Supposing you do still love them?  
 ALICE: You don't leave (MARBER, 2007, p.13)

Ao longo da peça, é gradualmente revelado que Alice é a personagem que melhor incorpora/expressa a questão da fluidez/mutabilidade em termos de identidade. Ela adota informações contraditórias sobre si, encarnando uma “série desconcertante de arquétipos femininos”, nas palavras de Saunders (2007, p.22). Alice utiliza da identidade de uma sem-teto vitoriana, uma amante leal, mulher sedutora e vítima. Em termos simbólicos, de acordo com Saunders (2007), a misteriosa e mutante identidade assumida pela personagem é representada pela cicatriz em sua perna, que tem um formato de ponto de interrogação, sendo ainda importante considerar como ela obteve essa marca: em um acidente de caminhão (MARBER, 2007, p.11) associado a uma batida de carro na qual os pais dela morreram ( *ibid*, p.41). Essa história já é revelada para o leitor na cena 1. De acordo com Sierz (2012, p 193), essa cicatriz “sugere uma mutabilidade infinita de histórias que contamos sobre nós mesmos e as cicatrizes emocionais que sempre carregamos”. Uma outra explicação altamente significativa é dada por Larry, que se refere a uma “*dermatitis artefacta* [...] que é um distúrbio mental manifestado na pele” (MARBER, 2007, p.95). De acordo com Larry, Alice se machucou depois da perda de seus pais e como isso tornou-se vulnerável e mentalmente fraca. A partir dessa perspectiva, ela não pode estar totalmente no controle de sua “verdadeira” identidade, o “verdadeiro eu”, se é que tal peça poderia, em algum sentido, corroborar qualquer noção essencialista do ser. A todo o tempo, Marber parece dizer que a ação e a contextualização se impõe sobre o agente. O fato é que Alice sequer é o nome verdadeiro da personagem que mudou o seu nome de Jane Jones para Alice Ayres, o nome de uma heroína Vitoriana que sacrificou sua vida para salvar crianças (*ibid* p.112).

Além disso, devemos lembrar que Dan produziu sua própria “versão” narrativa sobre Alice. O romance que Dan escreverá é baseado na vida de Alice. Tal criação artística permite Larry confrontar a jovem nos seguintes termos:

LARRY: É sobre você, não é?  
 ALICE: Uma parte de mim.  
 LARRY: Oh? O que ele omitiu?  
 ALICE: A verdade. (MARBER, 2007, p. 39-40)<sup>30</sup>.

Assim como Dan configura sua versão escrita sobre Alice, Anna tenta capturar a essência de Alice em um ensaio fotográfico intitulado “Jovem mulher, Londres” (*ibid* p.38).

---

<sup>30</sup> LARRY: It's about you, isn't it?

ALICE: Some of me.

LARRY: Oh? What did he leave out?

ALICE: The truth. (MARBER, 2007, p.39-40)

Dessa forma, Anna não somente se apropria de parte da identidade de Alice para compor seu trabalho artístico, mas também quer transformá-la num ícone da sociedade contemporânea. Apesar de adotar um nome de uma heroína, note-se que Alice se recusa a ser identificada com um ideal heroico. Sentindo-se enganada por todos que estão por perto, ela comenta sobre sua foto na cena da exibição:

ALICE: É uma mentira. É um bando de estranhos fotografados lindamente e todos os ricos que apreciam arte dizem que é bonito porque é isso que eles querem ver. Mas as pessoas nas fotos estão tristes e sozinhas, mas as fotografias as tornam bonitas. Então, a exibição é tranquilizadora o que a torna uma mentira, e todo mundo adora uma bela mentira. (MARBER, 2007, p.38)<sup>31</sup>.

Os papéis parcialmente escolhidos por Alice, e parcialmente designados pelos outros dão um alto grau de indeterminância, conceito este que vimos no Capítulo I desta dissertação. É esse termo, criado por Ihab Hassan, que melhor expressa essa mutabilidade que torna Alice tão atraente para Dan e Larry. Embora Alice constantemente tente esconder seu eu mais profundo, Larry sabe como conseguir tirar prazer sexual do jogo implicado na complexa identidade da jovem: as mulheres tendem a alimentar sexualmente a imaginação do homem e influenciar o seu comportamento sexual, de acordo com Larry. Vejamos:

LARRY: Mas vocês nos dão algo: vocês nos dão imagens e fazemos o que quisemos com elas. Se vocês mulheres pudessem ver um minuto de nossos vídeos caseiros – a merda que nos peça pela cabeça todos os dias – você nos penduraria pelas nossas bolas, vocês o faria. (MARBER, 2007, p. 72).<sup>32</sup>

O trabalho de Alice envolve o corpo num sentido muito particular, já que pessoas estariam somente interessadas em seu aspecto exterior, e não na sua vida emocional. Como *stripper*, é extremamente proibido demonstrar sentimentos, o erotismo sendo a marca que recobre toda a sua *persona* no âmbito profissional. Isso talvez explique, parcialmente, porque Alice precisa desesperadamente de alguém fiel, com quem ela possa se tornar íntima, emocional e fisicamente. Ironicamente esse personagem será Dan. Note-se que ainda que o seu trabalho como *stripper* permite que ela brinque com a questão da identidade sem revelá-la, ela joga com os desejos dos homens, assumindo qualquer identidade que os satisfaça. A peruca que utiliza

---

<sup>31</sup> ALICE: It's a lie. It's a bunch of sad strangers photographed beautifully and all the rich fuckers who appreciate art say it's beautiful because that's what they want to see. But people in the photos are sad and alone but the pictures make the world seem beautiful. So, the exhibition, is reassuring, which makes it a lie, and everyone loves a big fat lie. (MARBER, 2007, p. 38).

<sup>32</sup> LARRY: But you do give us something of yourselves: you give us...imagery...and we do with it what we will. If you women could see one minute of our home movies – the shit that slops through our minds every day – you'd string us up by our balls, you really would. (MARBER, 2007, p.72).

na cena X, no clube de *strip-tease*, funciona como uma espécie de proteção contra possíveis invasores de sua vida pessoal. Larry critica ferozmente essa estratégia. Ele até mesmo se recusa a acreditar que o nome verdadeiro de Alice seja Jane Jones, provavelmente devido ao comportamento manipulador de Alice, o que impede Larry distinguir entre “verdade” e “invenção”, e até paga mais dinheiro para saber o seu nome verdadeiro, insistindo que Jane Jones é um pseudônimo:

LARRY: Todas as garotas neste inferninho; os robôes pneumáticos, mulheres cheiradas e, você não é diferente. Você utiliza de ‘nomes de palco’ para fingir que é outra pessoa, só para não se sentirem com vergonha quando mostram suas bucetas e rabos para completos estranhos (MARBER, 2007, p.69)<sup>33</sup>

Em resumo, a pseudo identidade de Alice é apenas uma das várias estratégias que inventa para reinventar-se como pessoa. Sua morte, no final da peça, elimina a possibilidade de encontrar qualquer “verdade” sobre Alice que permanece um enigma para o leitor/espectador, assim como para os personagens.

Ainda a respeito da precariedade e da provisoriedade implicada na vida das personagens neste drama, nota-se como desde primeiro encontro entre Dan e Alice que os sentimentos, como o amor, por exemplo, são tratados superficialmente. As consequências dos atos não são importantes, mas o prazer imediato que é oferecido.

DAN: O que você estava fazendo no meio do nada?

ALICE: Viajando.

Batida

DAN: Sozinha?

ALICE: Com um...macho.

Batida

DAN: e o que aconteceu com esse macho?

ALICE: Não sei. Fugi.

DAN: Para onde?

ALICE: Nova Iorque.

DAN: Simples assim?

ALICE: É a única forma de partir: “Eu não te amo mais, adeus. (MARBER, 1997, p.12-13)<sup>34</sup>

---

<sup>33</sup> LARRY: All the girls in this hellhole; the pneumatic robots, the coked-up baby dolls – and you’re no diferente – you all use ‘stage names’ – to com yourselves you’re someone else so you don’t feel ashamed when you show your cunts and arsheholes to complete fucking strangers. (MARBER, 2007, p.69).

<sup>34</sup> DAN: [...] What were you doing, ‘in the middle of nowhere’?

ALICE: traveling

Beat

DAN: Alone?

ALICE: with...a male.

Beat

DAN: What happened to this male?

ALICE: I don’t know, I ran away.

DAN: Where?

O *setting* da segunda cena é o estúdio de fotografias de Anna, e a mesma se passa um ano e meio após o encontro entre Alice e Dan. As convicções de Dan serão abaladas sob a presença de Anna. Na cena dois, a concepção negativa que Dan tinha sobre si e exposta na cena I é modificada completamente. Por exemplo, ele se transformou em um escritor de romances ao narrar a vida de Alice. Portanto, ele realmente explora as identidades e experiências multifacetadas de Alice como forma de compensar sua própria falta de personalidade. Para Anna, ele simplesmente “roubou” a vida de Alice. Dan legitimiza seu trabalho de arte dizendo: “Pedindo emprestado a vida dela. Estou dedicando o livro a ela, ela está satisfeita” (*ibid* p.17).

Se por um lado temos um Dan que assumiu uma “nova identidade” sob influência direta de Alice, temos Anna que, assim como Larry, parece estar totalmente certa sobre sua identidade privada, social e pessoal, apresentando-se como uma *persona* moralmente íntegra e honesta. Entretanto, a própria Anna se define através do uso de algumas negativas, assim como o Dan da cena I. Por exemplo, ela não se considera bonita (MARBER, 2007, p.18), não beija homens estranhos (*ibid* p.20), não quer problemas com Alice (*ibid* p.20) e seria incapaz de “roubar” Dan (*ibid* p.25). Ainda assim, como ocorre com os demais personagens, seu discurso se prova ser instável. Motivada por desejo e paixão ela fará exatamente o que inicialmente tinha afirmado.

A autoestima de Anna, que é considerada instável e volátil, pode ser interpretada como se manifestando em novas formas à medida que progride com a ação “ao longo da peça, ela tenta assumir controle de sua vida que até agora a colocou como vítima” (ROSENTHAL, p.xl). Depois de ser abandonada pelo seu marido, pois ele a deixou por uma mulher mais jovem (MARBER, 2007, p.24) ela agora tenta tomar uma parte ativa e até mesmo agressiva em seus relacionamentos. No entanto, sua nova identidade, a de mulher forte, é destruída, pois Marber fecha um ciclo também com Anna. A partir do momento que Larry abandona Anna por uma mulher mais jovem, Polly, Anna é novamente colocada no papel de vítima.

Na sua vida profissional, como fotógrafa, Anna está preocupada em captar emoções momentâneas e expressões superficiais. Ela prefere fotografar estranhos que ela presumidamente não irá encontrar outra vez. Isso permite que ela, assim como os visitantes de

---

ALICE: New York.

DAN: Just like that?

ALICE: It's the only way to leave; 'I don't love you anymore, goodbye.' (MARBER, 1997, p. 12-13).

suas exposições, projete qualquer característica identitária nos personagens das fotos. “É verdade que Anna tem problemas com intimidade e explora-os em seu trabalho. Ao fotografar estranhos, ela está explorando o vazio nela em seu trabalho e ela sabe disso” (MARBER *apud* ROSENTHAL, 2007, p.xli).

A cena III, é bastante representativa da pós-modernidade, pois se passa no meio cibernético na qual a questão da identidade é extremamente fluida, assim como a linguagem descompromissada se faz bastante presente. A seguir, transcreveremos o “diálogo” entre os personagens Larry e Dan numa sala de bate papo intitulada *London Fuck*. Uma vez sentindo-se sexualmente atraído por Anna, Dan explora a questão da identidade e o anonimato que um *online chat* pode favorecer. É importante mencionar que anteriormente, Dan “roubou” a história de vida de Alice para escrever seu romance. Utilizando-se do mesmo princípio e “roubando” mais uma vez a identidade de uma mulher, Dan fazendo-se passar por Anna e seduz Larry na conversa pelo *chat* e o convence a ir a um encontro no *London Aquarium*, pois sabe ser este o lugar onde verdadeira Anna gosta de procurar material para seus trabalhos fotográficos. É assim que Larry conversa com Dan na sala de bate-papo, julgando estar se comunicando com Anna:

Larry: Anna, no que você pensa enquanto se masturba?

Dan pensa.

DAN: Estranhos...

Larry: Detalhes...

DAN: Eles formam um trem e eu dou como uma vadia no cio, um em cada buraco e dois nas minhas mãos.

LARRY: Depois?

DAN: Eles gozam na minha boca, bunda, peito, buceta, cabelo

LARRY (*falando*): Jesus

[...]

DAN: Não seja fresco. Vida s/ risco é morte. O desejo, assim como o mundo é um acidente. O melhor sexo é com desconhecidos. A gente vive num sonho, SOZINHO, vou fazer você gozar como um trem.

LARRY: Onde?

DAN: Amanhã. 1 da tarde.

LARRY: Como vc irá me reconhecer?

DAN: Traga seu jaleco.

LARRY: ?

DAN: Dr + Jaleco = excitada

LARRY: ! (MARBER, 1997, p.29. Destaque do autor)<sup>35</sup>

---

<sup>35</sup>LARRY: Anna, wot do U wank about?

Dan thinks.

DAN: strangers.

LARRY: Details...

DAN: They for a Q and I attend to them like a cum hungry bitch, 1 in each hole and both hands.

LARRY: then?

DAN: They cum in my mouth arse tits cunt hair.

[...]

DAN: Don't be a pussy. Life without risk is death. Desire, like the world, is an accident. The best sex is anon. We live as we dream, ALONE, I will make you cum like a train.

A partir dessa cena, o conflito na obra está instaurado. Ao se passar por Anna, Dan queria brincar com Larry, ou seja, o escritor queria utilizar o anonimato da *internet* para jogar com a imaginação do médico. Ao marcar um encontro no qual Dan jamais iria aparecer, ele queria que o dermatologista simplesmente fizesse parte de mais um trote cibernético. No entanto, Larry ao ir ao encontro, de fato, depara-se com a verdadeira Anna. Então, a intenção de Dan, que era simplesmente “pregar uma peça” em Larry, volta-se contra ele mesmo. Não seria, portanto, esse fato uma *peripeteia* aristotélica na qual a ação se inverte contra o próprio agente?

A tendência de Dan usurpar a vida de outras pessoas ficou patente na cena três, quando ele virtualmente se fez passar por Anna em uma sala de bate papo para fins sexuais. Essa Anna virtual, inventada por Dan, difere da Anna “real”, principalmente, pelo uso de linguagem obscena. Importante lembrar ao leitor de que *Closer* foi a primeira peça do período a utilizar projeções para que o público visualizasse o conteúdo das mensagens trocadas entre Dan e Larry através da *internet*. Face ao exposto, podemos nos perguntar até que ponto esse diálogo virtual revela aspectos escondidos da identidade de Dan, como suas verdadeiras fantasias sexuais? “O seu extensivo empréstimo do discurso pornográfico trabalha com o clichê masculino que vê a mulher como uma criatura voluptuosa e de insaciabilidade erótica” (SAUNDERS, 2007, p.25-16). Além disso, ele se apropria da linguagem de Alice quando utiliza a frase “gozar...como um trem<sup>36</sup>” (MARBER, 2007, p.14).. O fato de ser a identidade de Dan baseada na vida e no discurso de outros, é abertamente criticado por Alice na briga final do casal na cena 11: “Você tem um pensamento original na sua cabeça?” (*ibid* p.108).

É através dessa cena virtual e erótica que temos um contato maior com Larry e suas principais características. Larry, inicialmente aparenta ser o personagem mais seguro de si, estável e forte emocionalmente, mas sua autoconcepção será abalada pela sua ansiedade no que diz respeito a classe, dinheiro e *status* social. Assim como a identidade de Dan é transformada

---

LARRY: Where?

DAN: Tomorrow, 1pm, where?

Dan thinks.

DAN: The Aquarium, London Zoo & then HOTEL.

LARRY: How will U know me?

DAN: Bring white coat.

Larry: ?

DAN: Dr + coat = Horn 4 me

LARRY: ! (MARBER, 1997, p. 29)

<sup>36</sup> Em inglês há um trocadilh com a palavra “come”, pois esta pode significar vir ou gozar. “Come...like a train” (MARBER, 2007, p.14)

sob a influência de Alice, o avanço social e profissional de Larry é promovido por Anna. Enquanto eles estão juntos, Larry se muda para uma área de maior prestígio em Londres e se vê atendendo no ramo privado para sustentar a sua nova posição social. Sua nova situação é confortável e o faz sentir-se como uma “Cinderela no baile” (MARBER, 2007, p.46) e um “vendedor” ao mesmo tempo. Apesar do fato de Anna aceitar a origem de Larry proveniente da classe trabalhadora, ela o chama de “camponês” (*ibid* p.46).

Durante toda a peça, Larry é caracterizado pelos seus “instintos promíscuos” (ROSENTHAL, 2007, p.xxxvii). Na cena 3, por exemplo, sua vida sexual o faz negligenciar seu trabalho como médico. Na cena 12, ele irá se referir como um homem das cavernas. Há somente uma situação que iremos conhecer um Larry como um personagem empático, que é capaz de entender a vida emocional dos outros. Essa habilidade está diretamente relacionada ao seu trabalho de médico dermatologista. Obviamente, em sua profissão ele tem que lidar com a superfície do corpo humano, mas quando ele diagnostica Alice com “*dermatitis artefacta*” (*ibid* p.95), fica claro que Larry não é um personagem superficial. Ele parece ser capaz de perceber por sob a pele a problemática interior das pessoas: “as fontes das doenças de pele podem estar escondidas abaixo da superfície e para entender e tratar os sintomas, Larry talvez precise sondar suas raízes como um psiquiatra” (ROSENTHAL, 2007, p.xli).

Embora sua identidade seja a mais estável, se o compararmos aos outros personagens, Larry apresenta algumas mudanças temporárias que estão correlacionadas ao seus impulsos sexuais: A citação de Patrick Marber poderá resumir bastante as características de Larry:

Sempre pensei Larry nessa pessoa que tem essa pequena viagem e mergulha no mundo da burguesia e no mundo do casamento e comprometimento e se queima novamente e retorna a ser aquele solteiro porra louca.[...] No final, é um tipo de derrota, reconhecimento de algum tipo de um eu pesaroso. (MARBER *apud* ROSENTHAL, 2007, p.xxxix. tradução nossa).<sup>37</sup>

Na cena 4, ou na cena do aquário, o destino se fará presente, todo poderoso suplantando e subvertendo a vontade do sujeito, orientando Larry e Anna no sentido daquilo que está escrito. É uma forma de predestinação. É o regresso do destino, negando o fundamento filosófico do ocidente moderno, pois fica posta em suspensão a questão da volição do livre arbítrio. É a

---

<sup>37</sup> I’ve always thought of Larry that he goes on this little trip and he plunges into the bourgeois world and the world of marriage and commitment and gets badly burnt and retreats back to being the fucking bachelor.[...] At the end it’s a kind of defeat and retreat and a kind of rueful acknowledgment of this true self. (MARBER *apud* ROSENTHAL, 2007, p.xxxix).

estreita relação entre o *daimon* e o *tykhé* que ressurge nas sociedades contemporâneas que tão antigamente era celebrado nas sociedades clássicas, tal como abordado na teoria maffesoliana referida no Capítulo II desta dissertação. Fato é que, a despeito do que pretendia Dan, Larry encontra a verdadeira Anna no aquário londrino.

LARRY: Não. Nos falamos na *NET*, mas agora que você me viu você não...tudo bem.  
 Não irei ficar chateado.  
 ANNA: Então porque você está chateado?  
 LARRY: Não estou, estou frustrado.  
 ANNA: Eu nem tenho um computador, sou fotógrafa.  
*Larry considera*  
 LARRY: Onde você estava entre às 17h45 e 18h, ontem?  
 ANNA: Eu estava num café...um encontro.  
 LARRY: Alice Ayres.  
 LARRY: A natureza do negócio.  
 ANNA (*surpresa*): Assuntos fotográficos. Onde você estava nesse horário?  
 LARRY: Na *net*, conversando com você  
 ANNA: Não.  
 LARRY: Bem, eu estava conversando com alguém.  
 ANNA (*percebendo*): Fingindo ser eu.  
 Você estava conversando com Daniel Wolf  
 LARRY: Quem?  
 ANNA: Ele é o namorado de Alice. Ela me disse ontem que ele prega piadas na *internet*. É ele.  
 LARRY: Não, eu estava conversando com uma mulher.  
 ANNA: Como você sabe?  
 LARRY: Porque...acredite em mim, ela era uma mulher. Eu tive uma grande...Ela era mulher.  
 ANNA: Não, não era.  
 LARRY: Não era, era?  
 ANNA: Não.  
 LARRY: Que vaca...  
 ANNA: Sou crescida, xingue.  
 LARRY: Obrigado. Este...cara.  
 ANNA: Daniel Woolf.  
 LARRY: Como você o conhece?  
 ANNA: Eu não o conheço realmente, tirei uma foto para um livro que ele escreveu.  
 LARRY: Espero que afunde sem deixar vestígios.  
 ANNA: Já está a caminho.  
 LARRY: Existe justiça no mundo. Como é chamado?  
 ANNA (sorriu). "*The Aquarium*".  
 LARRY: Que piada. Ele está promovendo! Por que? Por que ele pretendia ser você?  
 ANNA: Ele gosta de mim.  
 LARRY: Jeito engraçado de demonstrar que gosta de alguém, porque ele não pode enviar flores?  
*Ele retira uma rosa amassada do bolso e entrega a Anna. (MARBER, 2007, p. 32-33)*<sup>38</sup>

---

<sup>38</sup> LARRY: No. We spoke on the Net but now you've seen me you don't...it's fine, I'm not going to get upset about it

ANNA: Then why are you upset?

LARRY: I'm not, I'm frustrated.

ANNA: I don't even have a computer, I'm a photographer.

*Larry Considers*

LARRY: Where were you between the hours of 5.45 and 6 pm, yesterday?

ANNA: I was in a café seeing...an acquaintance.

Na cena 5, os casais já estão formados. Temos o casal Dan e Alice, e Larry e Anna. Entretanto, Dan não consegue esquecer Anna e percebe o erro que cometeu. Ele ficará conhecido como o cupido, pois ajudou Larry e Anna a ficarem juntos. No entanto, ele deseja a fotógrafa, sem querer, empurrou para os braços de outro. Mais uma vez a temática da morte aparece, e Dan se utiliza dessa prerrogativa como forma de satisfazer seus desejos sexuais. Vejamos:

DAN: Sim...Eu te amo. Eu preciso de você. Não penso. Não trabalho. Não respiro. Nós vamos morrer. Por favor, me salve. Olhe para mim.

*Anna olha para Dan.*

DAN: Me diga que você não está apaixonada por mim.

*Batida*

ANNA: Não estou apaixonada por você.

*Pausa.*

DAN: Você mentiu. Me veja na próxima semana. Por favor, Anna...Estou implorando. Sou seu estranho...salte.

*Silêncio. Eles estão muito próximos. Larry entra, ele está olhando para os dois.*

*Dan o vê e sai de cena.*

ANNA: Sua mala.

*Dan retorna. Pega sua mala e sai.*

*Pausa*

LARRY: Olá...estranha.

ANNA: Olá.

LARRY: Conversa intensa?

---

LARRY: Name?

ANNA: Alice Ayres

LARRY: The nature of your business?

ANNA: Photographic business. Where were you between those hours?

LARRY: On the net talking to you

ANNA: No

LARRY: Well, I was talking to someone.

ANNA: Pretending to be me. You were talking to Daniel Woolf.

LARRY: Who?

ANNA: He's Alice's boyfriend. She told me yesterday that he plays around on the net. It's him.

LARRY: No, I was talking to woman.

ANNA: How do you know?

LARRY: Because...believe me, she was a woman, I got a huge... She was a woman.

ANNA: No, she wasn't.

LARRY: She wasn't, was she?

ANNA: No.

Larry: What a cunt. Sorry.

ANNA: I'm a grown up, "cunt away".

LARRY: Thanks. This...bloke.

ANNA: Daniel Woolf.

LARRY: How do you know him?

ANNA: I don't know him really, I took this photo for a book he wrote.

LARRY: I hope it sank without trace.

ANNA: It's on its way. – LARRY: There's justice in the world. What's it called?

ANNA (*smiles*): "The Aquarium"

LARRY: What a prick. He's advertising! Why? Why would he pretend to be you?

ANNA: He likes me.

LARRY: Funny way of showing it, can't he send you flowers? – *He produces a comped rose from his coat pocket. He hands it to Anna.* (MARBER, 2007, p.32-33).

*Batida.*

ANNA: O pai dele morreu. Você estava espionando?

LARRY: Observando amavelmente ... com um telescópio. (MARBER, 2007, p. 44-45).<sup>39</sup>

O flerte de Dan com Anna enquanto seu relacionamento com Alice ainda está ativo mostra o quanto ele abandonou seus princípios morais e adotou parte da segurança sexual de Alice. Quando ele se torna consciente do seu novo comportamento, Dan não se reconhece mais. Ele confessa a Anna: “este não sou eu, eu não faço isso” (*ibid* p.44). E finalmente, quando ele deixa Alice, na cena 6, Dan claramente afirma o seu novo eu: “Você mudou a minha vida” (*ibid* p.54). Portanto, sua mudança de personalidade é atribuída, principalmente, a Alice que revela suas características imprevisíveis citadas na cena 1, como Dan diz : “Posso ser um psicótico” (*ibid* p.15)

Alice traz Dan de volta à vida. Por estar de volta à vida ele escreve um livro e por escrever um livro ele conhece Anna e por estar apaixonado por Alice ele tem a confiança de seduzir Anna. A ironia para Alice, claro, é que ela dá a força para ele deixa-la. Mas isso acontece o tempo todo: “Quando eu te conheci, você não era nada”. “Eu sei, mas por sua causa sou forte o suficiente para viver sem você e escolher alguém melhor” (MARBER *apud* ROSENTHAL, 2007, p. xxxiii-xxxiv)<sup>40</sup>.

O seu “eu” contraditório é também revelado pela mudança de comportamento em relação a Alice. Enquanto ele afirma que está verdadeiramente apaixonado por ela, porque ela é “completamente amável e completamente não ‘largável’” (*ibid* p.21), Anna está convencida de que ele tem uma razão mais pragmática de estar junto com ela mesmo. No fim, Dan, através

---

<sup>39</sup> DAN: Yes ... I do. I need you. I can't think, I can't work, I can't breathe. We are going to die. Please...save me. Look at me

*Anna looks at Dan.*

DAN: Tell me you're not in love with me.

*beat*

ANNA: I'm not in love with you.

*Pause.*

DAN: You just lied. See me next week. Please, Anna...I'm begging you...I'm your stranger...Jump. *Silence. They are very close. Larry has entered, he is looking at them. Dan sees him and goes to exit.*

ANNA: Your case.

*Dan returns, picks up his suitcase and exits. Pause.*

LARRY: Hallo...stranger.

ANNA: Hallo.

LARRY: Intense conversation? *beat*

ANNA: His father's died. Were you spying?

LARRY: Lovingly observing

(with a telescope). (MARBER, 2007, p.44-45).

<sup>40</sup> Alice brings Dan back to life. Because he's back to life he writes a book and because he writes a book he gets to meet Anna and because he's been loved by Alice he has the confidence to seduce Anna. The irony for Alice, of course, is that she gives him the strength to leave her. But this happens all the time: “When I met you, you were nothing”. “I know, but because of you I'm strong enough to do without you and choose someone better (MARBER *apud* ROSENTHAL, 2007, p. xxxiii-xxxiv)

da infidelidade causada por Anna, se vê vulnerável, pois esta utilizou das mesmas estratégias que ele tinha feito com Alice. Mentiu sobre a sua primeira traição.

DAN: Por que você não mentiu pra mim?

ANNA: Dissemos que sempre contaríamos a verdade um pro outro.

DAN: O que há de grande sobre a verdade? Minta de vez em quando: é a moeda do mundo” (MARBER, 20007, p. 77)<sup>41</sup>.

Assim como seu autoconhecimento está distorcido, sua atitude em relação à verdade está completamente mudada na cena 11. Dan definitivamente quer que Alice conte a verdade sobre o *affair* que ela teve com Larry, embora já saiba. Apesar da confissão de ser “viciado na verdade” (*ibid* ‘p.105) ele permanece como um “estranho conhecido” (*ibid* p.105) para Alice, o que torna o retorno do relacionamento entre os dois impossíveis.

No que diz respeito a sua vida profissional, Dan está preocupado em eufemizar a vida dos defuntos de seu trabalho: “Ele valorizava sua privacidade: gay”, “ele adorava sua privacidade: bixa louca”( *ibid* p. 10). Portanto, a transitoriedade da existência, para Dan, era expandida pelas identidades que são ficcionalizadas depois da morte. Nota-se, assim, que Dan produz uma imagem superficial e manipulada das pessoas.

Ao final da peça, os aspectos conflituosos de sua vida particular e profissional formarão um ciclo fechado. Ao término da ação, todas as mudanças temporárias na sua personalidade sabotaram suas chances de crescimento pessoal. As modificações experimentadas em sua experiência percorrem uma trajetória que volta ao ponto de partida: “sua vida muda bastante, de Sr. Escritor de Obituários a um romancista que tinha potencial, falha, retorna ao trabalho de escritor de óbitos e condenado a ser tudo aquilo que ele queria escapar” (MARBER *apud* Rosenthal p.xxxiv. tradução nossa).

O segundo espaço de tempo implicado na construção da ação cobre o terceiro ano, que abrange da cena 6 a 10. Como será demonstrado, acreditamos que, particularmente, as cenas 6 e 8 transmitem uma impressão de flexibilidade temporal a partir da noção de fluidez de tempo e espaço. Assim como há uma grande carga emocional, logo, dramática, investida nessas cenas. Na cena 6, o palco é dividido em dois cenários intercalados. Um cenário mostra Dan contando

---

<sup>41</sup> DAN: Why didn't you lie?

ANNA: We said we'd always tell each other the truth.

DAN: What's so great about the truth? Try lying for a change – it's the currency of the world (” (MARBER, 20007, p. 77).

a Alice sobre seu *affair* com Anna: “Estive com Anna, estou apaixonado por ela. Nós estamos nos vendo há um ano”<sup>42</sup>(*ibid.* p.48). Somente algumas falas depois, através do recurso de cenários paralelos que o público é informado do casamento de Anna e Larry: “Eu quero me lembrar desse momento para sempre: a primeira vez que atravesso a porta, retornando de uma viagem de negócios, para ser saudado pela minha esposa”<sup>43</sup>. (*ibid.*, p. 48). Ironicamente, O *affair* entre Dan e Anna é revelado antes do casamento ser mencionado. Logo em seguida, Anna confessa que ela tem um caso com Dan desde a exibição de suas fotografias no ano anterior, informando que irá deixar Larry (*ibid.*, p.56). É nessa cena que ocorre a *peripeteia*, simultaneamente a *anagnorisis* que, em termos aristotélicos, refere-se ao reconhecimento de alguma verdade desconhecida. Logo, através desses recursos, esta cena possibilita um forte efeito dramático:

LARRY: Você gozou?  
 ANNA: Por que você está fazendo isso?  
 LARRY: Porque eu quero saber.  
 ANN: Sim, gozei.  
 LARRY: Quantas vezes?  
 ANNA: Duas vezes  
 LARRY: Como?  
 ANNA: Primeiro ele me chupou e depois fodemos.  
 LARRY: Quem estava onde?  
 ANNA: Eu estava em cima, depois ele me fudeu por trás.  
 LARRY: E foi aí que você gozou pela segunda vez?  
 ANNA: Por que isso é tão importante?  
 LARRY: Porque eu sou um homem das cavernas, porra. Você se tocou enquanto ele lhe fodia?  
 ANNA: Sim.  
 LARRY: Você bateu punheta pra ele?  
 ANNA: Algumas vezes.  
 LARRY: E ele fez?  
 ANNA: Nós fazemos tudo o que pessoas que fazem sexo faz.  
 LARRY: Você gosta de chupá-lo?  
 ANNA: Sim.  
 LARRY: Você gosta do pau dele?  
 ANNA: Eu amo.  
 LARRY: Você gosta quando ele goza na sua cara?  
 ANNA: Sim.  
 Larry: Tem gosto de que?  
 ANNA: Tem o gosto como o seu só que mais doce.  
 LARRY: Esse é o espírito. Obrigado. Obrigado pela sua honestidade. Agora foda-se e morra. Sua vadia. (MARBER, 2007, p 60-61.).<sup>44</sup>

<sup>42</sup> I’ve been with Anna. I’m in love with her. We’ve been seeing each other for a year” (MARBER, 2007, p.48)

<sup>43</sup> I want to remember this moment forever: the first time I walked through the door, returning from a business trip, to be greeted by my wife” (MARBER, 2007, p.48)

<sup>44</sup> LARRY: Did you come?  
 ANNA: Why are you doing this?

.Semelhante a cena 6, a cena 8 é dividida em duas cenas temporais diferentes representando reuniões consecutivas que, no entanto, são exibidas concomitantemente no mesmo local. Primeiramente, Dan e Anna estão se encontrando num restaurante. Ela o diz que havia encontrado Larry algumas horas antes no mesmo restaurante para assinar os papeis do divórcio. O que aconteceu entre ela e Larry, no entanto, é mostrado paralelamente: Larry chantageou Anna em troca de sexo antes de assinar os papeis. No palco, Anna não transita somente entre dois períodos de tempo diferentes (almoço com Larry e jantar com Dan), mas, simbolicamente, mostra o seu conflito interno na qual ela verbaliza que o sexo foi somente para atingir determinado fim.

DAN: Eu acho que você gostou: ele lhe adulou para ir a cama, piadas antigas, a estranha familiaridade. Eu acho que você se divertiu, e a verdade é que eu nunca saberei até pergunta-lo.

ANNA: Bem, então porque você não o pergunta?

*Larry retorna a mesma com dois drinks. Vodka tônica para Anna. Whisky para ele* (MARBER, 2007, p.80)<sup>45</sup>

Essa cena requer que os três personagens estejam simultaneamente no palco, mas também faz com que Anna converse com Dan e Larry ao mesmo tempo. É como se Larry ficasse invisível e somente Anna pudesse enxerga-lo. Essa técnica dramática permite que observemos

---

LARRY: Because I want to know.

ANNA: Yes...I came.

LARRY: How many times?

ANNA: Twice.

LARRY: How?

ANNA: First he went down on me and then we fucked.

LARRY: Who was there?

ANNA: I wan on top and then he fucked me from behind.

LARRY: And that's when you came the second time?

ANN: Why is sex so importante?

LARRY: Because I'm fucking caveman. Did you touch yourself while he fucked you?

ANNA: Yes.

LARRY: You wank for him?

ANNA: Sometimes?

LARRY: And he does?

ANNA: We do everything that people who have sex do.

LARRY: You enjoy sucking him off?

ANNA: Yes.

LARRY: What does it taste like?

ANNA: It tastes like you but swater.

LARRY: That's the spirit. Thank you for your honesty. Now fuck off and die. You fucked-up slag. (MARBER, 2007, p 60-61).

<sup>45</sup> DAN: I think you enjoyd it; he wheedles you into bed, the old jokes, the strange familiarity, I think you had a whale of time and the truth is, I'll never know unless I ask him.

ANNA: Well, why don't you?

*Larry returns to the table with two drinks. Vodka tonic for Anna, Scotch and dry for himself.* (MARBER, 2007, p. 80)

dois aspectos: primeiramente, mostra como Anna consegue se reconciliar com dois homens separadamente. E o segundo aspecto é o conflito interno que a personagem feminina sofre, ou seja, ela está dividida entre o seu atual relacionamento (Dan) e o ex (Larry). Nessa cena, temos uma ação executada na qual a subjetividade é exteriorizada, conforme explicita Hegel em sua *Estética*. Enquanto as cenas sete e oito não mostram se Alice e Larry tiveram um encontro sexual, somente na cena nove, é que fica claro que esse *affair* ocorreu. Entretanto, essa revelação tardia perde seu efeito quando Dan expressa claramente que quer tomar Anna de volta.

Seguindo o conceito aristotélico de ação complexa, em oposição à ação simples, podemos observar a mudança de fortuna em cena, quando ocorre inversão da situação (*peripeteia*). Ora o tratamento dramático de inversão da situação configura-se como uma estratégia que ajudará a amplificar o efeito trágico. Luna (2012) afirma que a ação trágica deste tipo pressupõe um trabalho artisticamente elaborado do ponto de vista estrutural, ou seja, “há uma ruptura com a inércia da expectativa” (p.256). Nas palavras do próprio Aristóteles, podemos definir peripécia como sendo “a mutação dos sucessos no contrário, efetuada do modo como dissemos; e esta inversão deve produzir-se, também o dissemos, verossímil e necessariamente” (p. 258). É na cena seis que ocorre a mudança de fortuna nos personagens.

ALICE: O que?

*Batida*

DAN: Isso vai doer. Estive com Anna. Estou apaixonado por ela. Estamos nos vendo há um ano.

*Silêncio.*

*Alice se levanta e sai de cena.* (MARBER, 2007, p.48)<sup>46</sup>

É importante lembrar que a peça por ter um tratamento pós-moderno em seu conteúdo e/ou estrutura, ela utiliza da paródia como elemento revisitor do passado, subvertendo a própria noção de concentração de efeito trágico. A fim de ilustrar nossa ideia, pedimos para que o leitor retorne a tabela na página 74, o esquema lá citado é bastante didático no que diz respeito, não somente a “dança erótica” entre os personagens, mas também pode-se observar atentamente que cada cena que se inicia e termina, temos vários elementos de *anagnorisis*, *peripeteia* e *harmatia* diluído a cada cena. Pois em cada cena há uma preparação para o término, início e retorno de um novo relacionamento.

<sup>46</sup> DAN: This will hurt. I've been with Anna. I'm in love with her. We've been seeing each other for a year. Silence. Alice gets up and slowly exits. (MARBER, 2007, p.48).

Parece-nos que os personagens diferem aqui completamente do sentido do conflito hegeliano, visto que em nenhum momento as razões dos personagens são exteriorizadas. Não há uma vontade consciente. O que encontramos é uma pós-modernidade fluida e de emoções cegas, no que diz respeito a realização das ações. O sexo, o hedonismo, a atração carnal, dita o comportamento dos personagens. São as emoções cegas que engendram um conflito na ação, pois, sem perceber os agentes já estão fazendo aquilo que eles diriam que não iam fazer inicialmente.

Logo, os personagens vão assumindo atitudes e/ou características a partir do momento em que vão entrando em contato com um novo parceiro. O universo dramático conflituoso não é regido pela razão, mas sim um “orgiasmo” e “presenteísmo” latente. É um instante eterno que engendra os conflitos trágicos.

À luz do exposto, como podemos definir o herói trágico nessa obra pós-moderna? Os nossos quatro personagens apresentam igual importância na obra. Não importa se que deflagrou determinado conflito foi Larry ou Dan, por exemplo, o que é importante, é o leitor observar que as ações desses quatro personagens são intercambiáveis. Eles cometem as mesmas ações independentemente da razão. Em termos hegelianos de conflito exteriorizado, acreditamos que Alice, apesar de todo o mistério acerca de sua identidade, é a única que apresenta um mínimo de razão. Talvez, somente Alice tenha essa volição consciente e, por isso, ela pode ser considerada nossa heroína trágica. Mesmo assim, o motivo por ela ter escolhido Dan é o dos mais banais possíveis: ele é o único que corta as bordas do sanduíche e para ela isso já é o suficiente.

A cena 6, como vimos, é toda entrelaçada de cenas entre Dan e Alice e entre Larry e Anna. Alice continua profundamente apaixonada por Dan, assim como Dan confirma que ainda gosta de Alice, mas prefere ficar com Anna. Percebemos no diálogo abaixo a questão do orgiasmo, o prazer levado ao extremo sem que sejam consideradas as consequências ou os sentimentos das pessoas excluídas da relação.

ALICE: Você já me amou?

DAN: Sempre vou te amar...Sou egoísta e acho que serei mais feliz com ela.

ALICE: Não vai, você vai sentir saudades de mim. Ninguém jamais te amou como eu.

DAN: Eu sei.

*Pause*

ALICE: Por que o amor não é suficiente? (MARBER, 2007, p.54)<sup>47</sup>

---

<sup>47</sup> ALICE: You did love me?

DAN: I'll always love you. You changed my life. I hate hurting you.

ALICE: So why are you?

DAN: Because...I'm selfish and I think I'll be happier with her.

ALICE: You won't, you'll miss me. No one will ever love you as much as I do.

A cena 7 é ambientada num clube de *strip-tease*. Importante lembrar que nessa cena Larry e Alice estão solteiros. Nesta cena fica bem claro a necessidade que os personagens têm de conhecer, de chegar a uma verdade, mas não conseguem. No diálogo transcrito abaixo fica declarado o quanto a questão da identidade é volátil. Na realidade, o que é dito ao longo de toda a peça, é feito de forma a satisfazer o parceiro. Observemos:

LARRY: Você me diz a verdade?  
 ALICE: Sim e não.  
 LARRY: Você está me dizendo a verdade?  
 ALICE: Sim.  
 LARRY: E não?  
 ALICE: Eu estou dizendo a verdade.  
 LARRY: Por quê?  
 ALICE: Porque é isso que você quer.  
 LARRY: Sim, é isso que eu quero.  
*Ele a encara.*  
 Peruca legal.  
 ALICE: Obrigado.  
 LARRY: Lhe excita?  
 ALICE: Algumas vezes.  
 LARRY: Mentirosa. Você está me dizendo que excita porque você sabe que é isso que eu quero ouvir. Você acha que estou excitado porque você está excitada.(MARBER, 2007, p.64)<sup>48</sup>

A cena oito se passa um mês após o ocorrido ao clube de *strip tease*. O foco nesse momento está na relação entre Anna e Dan. Na peça Dan está esperando Anna, pois, anteriormente, ela tinha se encontrado mais cedo para assinar a papelada do divórcio com Larry. Entretanto, nesse momento ocorre mais uma reviravolta (*peripeteia*): Anna, após ser indagada

---

DAN: I know. *Pause*

ALICE: Why isn't love enough? (MARBER, 2007, p.54).

<sup>48</sup> LARRY: D'you tell the truth?

ALICE: Yes and no

LARRY: Are you telling me the truth?

ALICE: Yes

LARRY: and no?

ALICE: I'm telling you the truth

LARRY: Why? / ALICE: Because it's what you want.

LARRY: Yes, It's what i want.

*He stares at her*

Nice wig

ALICE: Thank you.

LARRY: Does it turn you on?

ALICE: Sometimes.

LARRY: Liar. You're telling me it turns you on because you think that what I want to hear. You think I'm turned on by It's turning you on. (MARBER, 2007, p.64)

sobre seu encontro para a assinatura dos papéis do divórcio, conta que manteve relações sexuais com *Larry*. Primeiramente, ele só assinaria os papéis caso existisse uma um foda de misericórdia, uma gentileza. (*mercy fuck, sympathy fuck*).

DAN: Você dormiu com ele, não foi?

*Pausa.*

ANNA: Sim, desculpas.

*Dan sorrir.*

DAN: O que você espera que eu faça?

ANNA: Compreenda.

*Beat*

DAN: Por que você não mentiu pra mim?

ANNA: Dissemos que sempre contaríamos a verdade pro outro.

DAN: O que há de formidável em contar a verdade? Minta de vez em quando – é a moeda do mundo.

ANNA: Dan, Eu fiz o que ele queria e agora ele nos deixará em paz. Eu te amo. Não dei nada pra ele?

DAN: Seu corpo?

*Dan pega seu cigarro.*

ANNA: Se Alice lhe procurasse...desesperada...com todo aquele amor que existe entre vocês e dissesse que precisaria que você mais uma vez para que pudesse superar você, você o faria. Eu não gostaria também, mas perdoaria porque é uma foda de misericórdia – uma foda solidária. Estupro moral, todo mundo faz isso...É uma gentileza. (MARBER, 2007, p. 77 - 78)<sup>49</sup>

Logo, a discussão central em *Closer* é relativo a essa questão da fidelidade. “O amor entedia” (MARBER, 2007, p.80.) O sentimento de pertença ainda existe. Dan não ficou satisfeito ao saber que Anna manteve relações sexuais com Larry para que este assinasse os papéis de divórcio porque, no fundo, o então parceiro de Anna acredita que essa relação sexual foi mais que um simples meio para atingir um fim. Na realidade, Dan sente o seu orgulho ferido já que outro homem teve acesso íntimo a sua mulher.

---

<sup>49</sup> DAN: You slept with him, didn't you?

*Pause*

ANNA: Yes. I'm... 'sorry'...

*Dan smiles.*

DAN: What do you expect me to do?

ANNA: Understand...hopefully?/

*Beat*

DAN: Why didn't you lie to me?

ANNA: We said we'd always tell each other the truth.

DAN: What's so great about the truth? Try lying for a change – It's the currency of the world.

ANNA: Dan, I did what he wanted and now he will leave us alone. I love you, I didn't give him anything

DAN: Your body?

*Dan reaches for his cigarettes*

ANNA: If Alice came to you...desperate...with all that love still between you and she said she needed you to want her so that she could get over you, you would do it. I wouldn't like it either but I would forgive you because it's...a *mercy fuck* – a *sympathy fuck*. Moral Rape, everyone does it. It's...kindness (MARBER, 2007, p.77-78).

Os desejos dos personagens são plenamente atingidos quando eles se satisfazem sexualmente. Num contexto contemporâneo, podemos pensar que a peça reflete o peso da globalização e da tecnologia (vide cena do *chat online*), não há mais a crença no progresso ou o apego a alguma ideologia. Não há razões superiores ou grandes causas. De fato, na vida contemporânea ocorre a “intensificação da vida dos nervos”, utilizando as palavras de Michel Maffesoli, ou seja, há uma forte presença da precariedade da existência, patenteia-se a fragilidade do homem perante os fatos históricos. O trágico emerge de um hedonismo latente nas obras contemporâneas. A efemeridade exige que ocorra o proveito de tudo pensando-se no aqui e no agora. É uma “atração apaixonada” que configura o sentimento humano, como explicita Maffesoli. Conforme o exposto, vemos que os personagens de *Closer* vivem essa “atração apaixonada” a todo custo. Não refletem sobre as consequências que seus atos podem acarretar. É o prazer instantâneo que conta. Utilizando uma linguagem coloquial, Anna reflete sobre o efeito dessa precariedade e impermanência com a tragicidade da peça:

ANNA: Por que agora? Por que vir a mim nesse momento?

ALICE: Porque eu me senti forte o suficiente, demorou cinco meses para me convencer de que você não é melhor que eu.

ANNA: Não é uma competição.

ALICE: É sim.

ANNA: Eu não quero lutar.

ALICE: Então, se renda.

*Silêncio. Elas se olham.*

*(Gentilmente)*. Por que você fez isso?

ANNA (áspera): Eu me apaixonei por ele, Alice.

ALICE: **Essa é a frase mais estúpida do mundo. “eu me apaixonei” – como se você não tivesse escolhido. Há um momento, Sempre há um momento. Eu posso fazer isso, Eu posso me render a isso ou posso resistir. Eu não sei qual foi o seu momento, mas aposto que existiu um.**

ANNA: Sim, tive um.

ALICE: Você não se apaixoneu, você resistiu as tentações.

ANNA: Bem, *você* se apaixonou por ele.

ALICE: Não, eu o escolhi. Olhei em sua pasta e vi esse sanduíche e pensei, “Darei todo meu amor a esse homem charmoso que corta as bordas do pão”. Não me apaixonei, eu escolhi. (MARBER, 2007, p. 88-89)<sup>50</sup>.

---

<sup>50</sup> ANNA: Why now, why come for me now?

ALICE: Because I felt Strong enough, It’s taken me five months to convince myself you’re not better than me.

ANNA: It’s not a competition.

ALICE: Yes, it is.

ANNA: I don’t want to fight

ALICE: So give in. *Silence. They look at each other (gently)* Why did you this?

ANNA: I fell in love with him, Alice.

ALICE: That’s the most stupid expression. In the world. “I fell in love” – as if you had no choice. There’s a moment, there’s always a moment; I can do this, I can give in to this or I can resist it. I don’t know when your moment was but I bet there was one.

ANNA: Yes, there was.

ALICE: You didn’t fall in love, you gave in to temptation.

ANNA: Well, you fell in love with him.

Ora, os personagens se encontram por acidentes, literalmente ou metaforicamente, mas a escolha de se apaixonar acontece para Alice conscientemente ou compativelmente. Embora, ocorra uma escolha, as consequências não são planejadas. O mote da trama está baseado nessas emoções desenfreadas e as consequências que acarretam.

Essa sequência de encontros dos quatro personagens é representada na peça pelo pêndulo de Newton, que o leitor/público vê na mesa de Dan, na cena três, e Alice presenteia Larry com este objeto, na cena nove. Seguindo a máxima de Newton: “a toda ação corresponde sempre uma reação oposta e igual”. Este objeto se torna uma imagem da mudança contínua dos pares na peça. O pêndulo de Newton, que é constituído, por cinco objetos esféricos, pode representar o vai e vem dos relacionamentos dos personagens centrais.

Utilizando a imagem do pêndulo, quando um personagem termina um relacionamento, eles mudam de parceiro, com o resultado que a atração inicial é finalmente transformada em seu oposto, há uma repulsa. A interação contínua no pêndulo e sua reação igual e oposta resulta nas traições e infidelidades.

A essência dessa atitude superficial e leviana em relação ao amor pode ser capturada pela resposta de Alice ao pedido de Dan em não deixá-lo. Na citação abaixo, ela expressa claramente esse sentimento de fugacidade das relações: “ALICE: Me mostre. Onde está esse amor? Não posso ver, tocar ou senti-lo. Posso ouvir, eu posso ouvir algumas palavras, mas não consigo fazer nada com suas palavras fáceis (p.107) ”.

No geral, a peça trabalha com a ilusão do amor e romance, mas particularmente aponta os pontos de convergência e divergência dos personagens acerca desses dois elementos. Como Rosenthal (2007) aponta, todos os personagens precisam de amor e sexo, mas Alice e Anna querem esses dois juntos. Em contraste em relação às personagens femininas, Dan e Larry desenvolvem um comportamento no qual o sexo é uma competição sem nenhuma chance de intimidade emocional. Por exemplo, ao se confessar que é um homem das cavernas, Larry revela que tem uma personalidade sexual bastante forte. Outro exemplo a ser dado é quando Anna acusa Dan de que ele mente para tê-la sexualmente: “Por que você jura amor eterno quando tudo que você quer é uma trepada? ” (MARBER, p.80). Os homens aparentemente não entendem a necessidade das mulheres, como Anna deixa claro: “Eles [homens] passam a vida toda fudendo e nunca aprendem como fazer amor” (*ibid* p.90).

---

ALICE: No, I chose him. I looked in his briefcase and I found this...sandwich...and I thought, ‘I will give all my love to this charming man who cuts off his crusts.’ I didn’t fall in love, I chose to. (MARBER, 2007, p.88 – 89)

Apesar do intenso desejo de experimentar amor e sexo simultaneamente, elas conseguem separar os dois. Durante a interrogação de Dan a Anna, como vimos na cena 8, ela enfatiza que ter feito sexo com Larry pela última vez não foi traição, mas uma necessidade para ter os papéis do divórcio assinados. Na cena 9, também, Marber revela que Anna e Alice não são moralmente melhores que os homens. Quando Anna quer deixar Dan, a conversa dela é de grande impacto dramático, numa luta verbal na qual a mais forte, persistente e atraente sobreviverá:

ANNA: Por que agora? Por que vir até mim agora?

ALICE: Porque eu me senti mais forte, levou-me cinco meses para me convencer de que você não é melhor que eu.

ANNA: Isso não é uma competição

ALICE: É sim. (MARBER, 2007, p.88)<sup>51</sup>

Essa impressão de que os relacionamentos estão baseados na rivalidade é reforçada pelo fato de que os personagens simplesmente trocam de parceiros sem dar explicação ou racionalizar sobre a traição. Nunca descobrimos o porquê de Dan se apaixonar por Anna, o porquê de Larry e Anna estarem juntos, ou o porquê de Dan e Anna traírem Alice e Larry, respectivamente. Portanto, “o poder de *Closer* vem do jeito de como as emoções caóticas são mostradas sem se aprofundar nas explicações” (SIERZ, 2012, p.194). No entanto, esses momentos efêmeros parecem ser mais prazerosos do que a ilusão de um amor eterno. Embora todos os relacionamentos falhem, cada casal aproveitam o máximo que podem.

Ao término da peça, os personagens chegam conclusão de que não conseguem experimentar um sentimento verdadeiro e profundo. O que eles acreditavam ser amor, era somente uma fase passageira que era amplificada por um sentimento romântico, mas que logo vinha a término seguido de traição. Nessa perspectiva, a peça não é somente trágica porque Alice morre, mas devido, também, ao estado de desilusão que os outros três personagens se encontram. Dan não encontrou outra namorada após Alice, Anna decidiu morar com um cachorro no campo e o novo amor de Larry, Polly, não é seu amor verdadeiro, só mais um novo relacionamento

---

<sup>51</sup> ANNA: Why now, why come for me now?

ALICE: Because I felt strong enough, It's taken me five years to convince myself you're not better than me.

ANNA: It's not a competition

ALICE: Yes it is. (MARBER, 2007, p.88)

O material cômico do amor e infidelidade expõe implacavelmente a sociedade onde sexo se **tornou commodificado** e um sentimento verdadeiro impossível.[...] As quatro pessoas parecem existir somente em termos de suas relações transitórias com o outro, na qual todos [...] enganam e traem, depois trocam de parceiros. E essa infidelidade é indicada como um comportamento corriqueiro [...]. Ainda que eles tenham uma obsessão em encontrar o amor, eles somente conseguem atingir uma intimidade física. Exigindo verdade emocional absoluta, tudo o que eles podem fazer é mentir, visto que **a linguagem do amor se tornou clichê**. (INNES, 2002, p.431. grifo nosso.)<sup>52</sup>

Ao tratar da comodificação dos sentimentos, estamos também nos remetendo a Fredric Jameson e sua posição em relação pós-modernidade. Ora, segundo o autor, com a pós-modernidade, as obras, pessoas, sentimentos, perderam profundidade devido a nova ordem capitalista midiática. Marber utiliza de mecanismos paródicos para criticar o próprio clichê em que as emoções se expressam, como afirma Hutcheon em sua teoria sobre a paródia.

Maffesoli (2003) retrata que esses excessos passionais e eróticos são destrutivos, mas é nesse meio caótico que se encontra a beleza do mundo. Uma beleza superficial, aparente que os personagens se apoiam como forma de escapatória do aprisionamento que uma relação pode trazer. Atração física na sua simplicidade e força arrebatadora.

O trágico na pós-modernidade tem por excelência o sexo como força do sagrado. A teoria maffesoliana acerca do trágico contemporâneo compreende que o sagrado não é mais dominado por um Deus ou Estado racional. O que de fato ocorre é um sagrado que remete a uma transcendência imanente, constituída pelo sentimento de pertença, pela paixão, pela correspondência, quase mística que rodeia os personagens na obra de Patrick Marber. Não são esses sentimentos que os nossos quatro personagens possuem? Dan sente que possui Alice até determinado momento, Larry tem seu orgulho ferido quando sua esposa o trai, pelo simples fato de perder na competição amorosa. Alice, magoada, coage Anna e tenta voltar à situação anterior. Alice gostava de pertencer, de se sentir possuída, metaforicamente, por Dan.

O descomedimento orgiástico dedica-se a dialogar com o desespero e a ludibriá-lo. Ora, os personagens não se sentem atraídos inicialmente pela aparência? Então, podemos afirmar que a aparência nesse caso não é individualista, mas constrói-se sob o olhar do outro. Então, é nesse sentindo de que Maffesoli se referia a uma “mitologia da máscara” (2003, p.119). No sentido que tudo é posto à superficialidade embora nada seja claro ou verdadeiro sobre os sentimentos ou justificativas das ações.

---

<sup>52</sup> The standar comic material of love and infidelity ruthlessly exposes a society where sex has become commodified and true feeling impossible. [...] The four people seem to exist only in termos of their transient relationships to each other, in which all [...] deceive and betray then swap partneus. And this infidelity is indicated as habitual behavior [...]. Yer for all their obsession with finding love, they can achieve no more than physical intimacy. Demanding absolute emotional truth, all they can do is lie, since the language of love has become a clichê (INNES, 2002, p.431)

Com efeito, o ambiente aqui é totalmente presenteísta. O que importa é o afeto carnal, que é simbolicamente representado nos diálogos dos personagens. Os personagens da obra aqui referida começam a se conhecerem quando eles encontram outros parceiros na suas vidas. O reconhecimento aqui não é mais o racional, do indivíduo moderno, separado pela natureza, distinguido de seu vizinho (MAFFESOLI, 2003, p.55), mas sim o reconhecimento que ocorre se dá através das “afinidades eletivas”. É a sensação de enxergar no outro a experiência vivida. É nessa sensação que ocorre a intensidade trágica. Em resumo, a intensidade trágica e o presenteísmo tem como base o frívolo, o cotidiano, o supérfluo, como base das relações que constituem um determinado laço social.

A morte, em todas as suas modulações, e a vida expressam essa relação frágil, ambígua, e que dá todo peso à existência. É como uma flor em seu destino frágil que, ao desabrochar, faz-se o sinal do fim. “O prazer trágico” está intimamente ligado a essa metáfora da flor. Em seu gozo máximo vislumbra o fim, o término. O prazer trágico não se preocupa com o porvir, mas vive com intensidade, em excesso, “o que se apresenta no próprio momento” (MAFFESOLI, 2007, p.93).

A cena final está ambientada no *Postman's Park*, local de onde Jane Jones retirou seu nome falso “Alice” para se apresentar a Dan. Larry agora está casado com uma enfermeira, Alice está solteira, assim como Dan. Larry e Anna estão em cena e discutem a morte de Alice e as possíveis causas da morte. Na sequência, ficamos sabendo que ela foi atropelada por um carro e que a polícia contactou Dan para reconhecimento do corpo de uma Jane Jones, pois este era o único endereço que se encontrava nas posses dela. Foi a partir dessa ligação que Dan descobriu que Alice não se chamava Alice, mas Jane Jones. Essa *anagnorisis*, no entanto, de nada mais vale. “Alice” já está morta, de maneira que nenhuma verdade sobre ela poderá alterar a ordem das coisas. A condição diferente, embora importante a Dan por seus obituários, será efetivamente indiferente à questão da identidade. Alice ou Janes Jones já não existe. A cena acaba com cada um deixando o palco por lados diferentes.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

No primeiro capítulo dessa dissertação estudamos as implicações que a discussão sobre a pós-modernidade teve nos estudos do campo das humanidades. Problematicar a pós-modernidade compreende uma discussão que remete à origem do próprio termo, levando-nos a indagar se estamos lidando com um período histórico que é posterior a modernidade? Ou estamos lidando com um fenômeno estético que reverberou em diversas formas de arte? Ou estamos lidando com uma lógica cultural considerada como uma manifestação do capitalismo tardio?

Uma resposta definitiva sobre esses questionamentos iria além do objetivo que a nossa dissertação almejava alcançar. Pretendemos, de fato, incitar uma discussão inicial, à luz dos principais teóricos, como forma de contextualizar o nosso trabalho. Considerar a pós-modernidade como um fenômeno do capitalismo tardio nos ajudou a entender, por exemplo, como o teatro inglês dos anos 90 se comportou face às exigências desse capitalismo, criando um teatro de confronto que iria se chamar *In-Yer-Face Theatre*.

O *In-Yer-Face Theatre* ficou conhecido como um teatro de confronto que pretendeu subverter o sistema vigente através da dramaturgia, utilizando elementos cênicos, performáticos e/ou de linguagens para criticar o período em que estavam inseridos. A peça *Closer* teve sua origem nesse período e utilizou a linguagem como forma de criticar as relações pós-modernas. Ao analisarmos a referida obra, percebemos que, apesar de extremamente pós-moderna em conteúdo e linguagem, a mesma é devedora da tradição clássica, quando nos referíamos aos elementos constituintes de uma obra trágica. Por isso, utilizamos a *Poética* aristotélica para compreender tais elementos.

Os conceitos aristotélicos foram cruciais para entendermos a construção da ação trágica em *Closer*, pois esta apresenta elementos de *anagnorisis*, *peripeteia* e *hamartia*, atualizados numa obra contemporânea. Além dos estudos sobre a tragédia clássica, percebemos a importância dos estudos hegelianos acerca da tragédia moderna, pois o filósofo alemão utilizou os conceitos clássicos e os atualizou para um contexto moderno, dando uma nova interpretação às formulações de Aristóteles em um outro período histórico. Além de estudar esses elementos estruturais constituintes de uma obra trágica, precisamos utilizar um autor que abordasse a questão do trágico na pós-modernidade. Para tal, recorremos a Michel Maffesoli e seus conceitos de “orgiasmo” e “presenteísmo”, que iriam definir as principais características do trágico na condição pós-moderna.

Maffesoli concebe o orgasmo como uma das principais estruturas de toda socialidade, pertencendo, portanto, ao primeiro polo da tensão dinâmica. Um tipo de pulsão errante, movida por vínculos libidinais solidariedades e gozos, que elucidam a conservação e a manutenção da vida em sociedade. Por este conceito, Maffesoli procura evidenciar que, nos sujeitos aparentemente domados pela ordem, há uma assídua efervescência dionisiaca, que torna possível a perduração da sociedade. É uma força que impulsiona as pessoas a viverem, apesar de se saberem mortais e assujeitadas por coerções sociais. Segundo o autor, o orgasmo é uma forma de afrontar a morte em suas diversas modulações. Está intimamente ligado aos afetos, aos amores, aos arroubos coisas que compõem a dimensão do humano e que são irredutíveis a qualquer tentativa de racionalização ou mensuração. Elas existem, se impõem e, quer se queira ou não, de forma mais clara ou mais obscura, são vividas no presente e não poupadas para o futuro (MAFFESOLI, 2005).

Essa tensão dinâmica apresenta tempos diferentes. Em contraposição a um tempo histórico moderno, cujas características são o linearismo, a parúsia, o produtivismo e o tempo da razão, Maffesoli aponta a existência de um outro tempo. O que preside o orgasmo e que é “um tempo poético e erótico”, um tempo do corpo amoroso, um tempo segundo, em torno do qual se organiza a perduração da “socialidade” que desenvolve uma sabedoria popular de sobrevivência expressa em situações, momentos cruciais. É também em torno desse tempo que se desenvolvem expressões múltiplas (politeístas) em face a processos monoteístas, sejam eles religiosos ou políticos. É um processo “de resistência, de “afrontamento do destino”, que Maffesoli denominou de “centralidade subterrânea” ou “orgasmo social.” Estamos falando do presenteísmo e seu foco no presente, no instante.

*Closer*, como vimos, é uma obra que trabalha a questão da fugacidade das relações amorosas contemporâneas. Ela se utiliza dos elementos de uma tragédia ática para dar tom ao seu conteúdo pós-moderno, ou seja, os fundamentos propostos por Aristóteles estão presentes na obra, mas se encontram “diluídas”. O leitor/espectador irá perceber que *Closer* não possui uma única instância concentrada numa cena de *anagnorisis* ou *peripeteia*, mas sim há uma diluição desses conceitos. Em diversos momentos da obra, iremos perceber que há instantes trágicos. Não seria essa uma das principais características da paródia pós-moderna? Revisitar o passado e subvertê-lo?

Acreditamos que *Closer* é trágica justamente por parodiar a forma trágica. A obra apresenta um herói pós-moderno onde encontra seu final após um movimento cíclico. Suas ações são ditadas pelo parceiro que estão presentes, então eles iniciam a peça, passam por transformações identitárias ao longo da obra e percebem a tragicidade de suas vidas ao notar

que eles “terminaram” sua trajetória do mesmo jeito que começaram. Alice, ironicamente, morre de um acidente de carro, Dan termina voltando ao ramo de obituários, Larry está namorando uma enfermeira, mas não é o amor da sua vida e Anna está sozinha morando com um cachorro.

Esse movimento cíclico que encerra essa dança de parceiros que os quatro personagens experimentaram mostrando a transitoriedade da vida e a presença simbólica da morte como maior temática da peça. Importante lembrar que os personagens, em vários níveis, desejam escapar desse sentimento de finitude humana através do sexo e da traição. Embora, cada dim de relação passa ser aqui enquadrado como morte..

A percepção da verdade, identidade, tempo e a autenticidade das relações humanas são suspensas, o que ocorre é que a verdade é colocada sempre em questão e esta é subvertida em todos os níveis. Nenhum personagem chega a conhecer outro, embora cheguem perto demais (*Closer*). Ciente disso a personagem Alice sugere que a verdade é impossível de ser alcançada ou não existe de forma alguma: “Tudo é uma mentira, nada importa” (MARBER, 2007, p.89). *Closer* é por isso mesmo trágica e irônica.

## REFERÊNCIAS

ANDERSON, Perry. *As origens da pós-modernidade*. Trad. Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 1999.

ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*. Trad. Leonel Vallandro e Gerd Bornheim. 4ªed. Coleção os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

\_\_\_\_\_. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. 4ªed. Coleção os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

\_\_\_\_\_. *Poetics*. Translated with a commentary by George Whalley. Montreal: McGill-Queen's University Press, 1997.

BATAILLE, Georges. The practice of joy before death. In.: *Visions of excess: selected writings, 1927-1939*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985, p.235-239.

BERTENS, Hans. *The ideia of postmodern: a history*. London and New York: Routledge, 2003, p. 21.

BILLINGTON, Michael. *One night stands: a critics view of modern British theatre*. London: Nick Hern, 1993.

BRAID, Mary. *Young playwright blasted for 'brutalist' debut work*. The Independent. Londres, 20 de janeiro de 1995. Disponível em < <http://www.independent.co.uk/news/uk/young-playwright-blasted-for-brutalist-debut-work-1568794.html> > Acesso em 7 de dezembro de 2014.

BUSHNELL, Rebecca. *A companion to tragedy*. Victoria: Blackwell Publishings Ltd, 2005.

CAIRUS, Henrique. A arte de curar na cura pela arte: Ainda a Catarse. Anais de filosofia clássica, vol. 2 nº 3, 2008. ISSN 1982-5323. Disponível em: < <http://www.ifcs.ufrj.br/~afc/2008/HENRIQUE.pdf> > Acesso em 7 de fevereiro de 2015.

CAMINO, Ana Luisa dos Santos. *Mito e tragédia moderna: Orestes e Electra revisitados por Jean Giraudoux e Jean-Paul Sartre*. 222f. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2012.

CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. Trad Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

CEVASCO, Maria Elisa; COSTA, Iná Camargo. Para a crítica do jogo aleatório dos significantes. In: *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. 2.ed. JAMESON, Fredric. São Paulo: Ática, 2007, p. 05-11.

FREITAS, Jussara Gomes da Silva de. Sobre a teoria dos gêneros dramáticos, segundo Diderot, e sua aproximação da Poética de Aristóteles. Anais do 6º encontro de pesquisa na graduação em filosofia da UNESP. Vol. 4, nº 2, 2011. Disponível em < <http://www.marilia.unesp.br/Home/RevistasEletronicas/FILOGENESE/JussaraGomesdaSilvaDeFreitas.pdf> > Acesso em 07 de fevereiro de 2015.

GIRELLI, Luciana Silvestre. *A lógica cultural do capitalismo contemporâneo a partir da obra de Fredric Jameson*. 124f. Dissertação (Mestrado em Política Social) - Programa de Pós-Graduação em Política Social, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2011. Disponível em < <http://web3.ufes.br/ppgps/sites/web3.ufes.br/ppgps/files/Luciana%20Silvestre%20Girelli.pdf> > Acesso em 5 de maio de 2015.

HARVEY, David. *The condition of postmodernity: an inquiry into the origins of cultural change*. Cambridge: Blackwell, 1989.

HASSAN, Ihab. *The postmodern turn: essays in postmodern theory and culture*. Ohio: Cybereditions, 2001.

HEGEL, G.W.F A poesia dramática. In: \_\_\_\_\_. *Cursos de estética*. Trad. Marco Aurélio Werle, Oliver Tolle. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004. p. 200-276.

HUTCHEON, Linda. *A poetics of postmodernism: history, theory, fiction*. New York: Routledge, 1988.

JAMESON, Fredric. *Postmodern, or, the cultural logic of late capitalismo*. London: Verso, 1992.

\_\_\_\_\_. *Pós-Modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. 2.ed. São Paulo: Ática, 2007.

KANE, Sarah. Blasted. In: WHYBROW, Graham (org.). *Modern drama: plays of the '80s and '90s*. London: Bloomsbury, 2013. pp. 2017-270.

LUNA, Sandra. *A tragédia no teatro do tempo: das origens clássicas ao drama moderno*. João Pessoa: Ideia, 2008.

\_\_\_\_\_. *Arqueologia da ação trágica: o legado grego*. 2ªed. João Pessoa: Ideia, 2012.

LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Trad. Ricardo Corrêa Barbosa. 15ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.

MAETERLINK, Maurice. The Modern Drama. In.: GALE, Maggie B.; DEENEY, John F.(editors). *The Routledge Drama Anthology and Sourcebook: from Modernism to Contemporary Performance*. Routledge, New York, 2010.

MAFFESOLI, Michel. *A conquista do presente*. Trad Alípio de Souza. Natal: Argos, 2001.

\_\_\_\_\_. *O instante eterno: o retorno do trágico nas sociedades pós-modernas*. Trad. Rogério de Almeida e Alexandre Dias. São Paulo: Zouk, 2003.

\_\_\_\_\_. *A Parte do Diabo*. Tradução Clovis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2004.

\_\_\_\_\_. *A sombra de Dionísio: contribuição a uma sociologia da orgia*. Trad Rogério de Almeida. 2 ed. São Paulo: Zouk, 2005.

\_\_\_\_\_. *Homo eroticus: comunhões emocionais*. Trad. Abner Chiquieri. Rio de Janeiro: Forense, 2014.

MARBER, Patrick. *Closer*. Comentários e notas de Daniel Rosenthal. London: Methuen Drama, 2007.

MARINHO, Cristiane. *Pensamento pós-moderno e educação na crise estrutural do capital*. Tese de Doutorado. UFC. Fortaleza – Ce, 2008.

NIETZSCHE, Friedrich. *Will to power*. Aristeus Book, 2012. ebook kindle.

PAZ, Octávio. *A dupla chama: amor e erotismo*. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

RAVENHILL, Mark. Shopping and Fucking. In.: WHYBROW, Graham (org.). *Modern drama: plays of the '80s and '90s*. London: Bloomsbury, 2013. pp. 271-360.

REES, Catherine. Sarah Kane. In.: SIERZ, Aleks (org.). *Modern British playwriting: the 1990s*. London: Methuen Drama, 2012.

ROCHE, Mark W. The greatness and limits of Hegel's theory of tragedy. In: TOLEDO, Alexandre Mauro. *Mimesis e tragédia na Poética de Aristóteles*. 2005. 147f. Dissertação (mestrado). Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG, Belo Horizonte. 2005.

ROUANET, Sergio Paulo. *Mal-estar na modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SAUNDERS, Graham; D'MONTÉ, Rebecca (org.). *Cool Britannia? British political drama in the 1990s*. New York: Palgrave Macmillan, 2007.

SIERZ, Aleks (org.). *Modern British playwriting: the 1990s*. London: Methuen Drama, 2012.

\_\_\_\_\_. *In-Yer-Face Theatre: British Drama today*. London: Faber and Faber, 2000.

SPENCER, Charles. Interview with Patrick Marber. Syndicated Press Interview. Disponível em < <http://www.nationaltheatre.org.uk/discover-more/platforms/platform-papers/patrick-marber> > Acesso em 27 de Maio de 2013.

STRAUSS, A.; CORBIN, J. *Pesquisa Qualitativa: técnicas e procedimentos para o desenvolvimento de teoria fundamentada*. Tradução de Luciane de Oliveira da Rocha. 2ª ed. Porto Alegre: Artmed, 2008.

SUMMERS, Della (org.). *Longman dictionary of contemporary English*. New edition. Essex: Longman Pearson, 2003 STEINER, George. *The death of tragedy*. New Edition. London: Faber and Faber, 2010.

SZONDI, Peter. Hegel. In.: \_\_\_\_\_. *Ensaio sobre o trágico*. Trad Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed, 2004.

TAYLOR, Victor E.; WINQUIST, Charles E. *Encyclopedia of Postmodernism*. Routledge, London and New York, 2001.

URBAN, Ken. Cruel Britannia. In.: SAUNDERS, Graham; D'MONTÉ, Rebecca (org.). *Cool Britannia? British political drama in the 1990s*. New York: Palgrave Macmillan, 2007.