

A trans-historicidade

Gil Vicente Barbosa de Marques Tavares
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – UFBA
Doutorando – Dramaturgia – Or. Profa. Dra. Evelina Hoisel
Bolsista CAPES
Diretor, dramaturgo e compositor

Na pesquisa que venho desenvolvendo enquanto doutorando do PPGAC-UFBA, sobre a herança no Absurdo e seus vestígios no drama contemporâneo, alguns conceitos de outros autores foram apropriados, alguns citados e novos conceitos foram criados como ferramentas de análise da obra dramática. Uma expressão usada por Eugène Ionesco, a *trans-historicidade*, me pareceu importante por tratar de um assunto caro às peças absurdas que é a subversão do espaço e do tempo para deslocar a obra dramática para um lugar que pode ser nenhum e qualquer tempo, em nenhum e qualquer lugar. Ionesco, sendo o maior teorizador da dramaturgia absurda, vai tratar a *trans-historicidade* como uma característica fundamental para uma obra perdurar além do seu momento histórico.

Palavras-chave: dramaturgia, absurdo, teatro, história, drama contemporâneo.

Mas se em vez de falar do malvado militar alemão ou japonês ou russo, ou francês ou americano, ou o burguês malvado, ou a companhia de petróleo criminosa, o odioso militar, ou o soldado traidor e desertor, e assim por diante; se em vez de tudo isso, despisse o homem da desumanidade de sua classe, quando, por trás disso tudo, falo do que é está intimamente meu, meu medo, meus desejos, minhas angústias, minha alegria de existir; ou quando dou livre curso à imaginação desencadeada, à construção imaginativa, não sou somente eu, não sou partidário, não estou agora com este contra aquele, não sou agora aquele contra este, não sou agora somente eu, mas sou todos os outros no que eles tem de humano, não sou o mau, não sou bom, não sou mais o burguês, já não pertencço a tal classe, a tal raça, a esse exército ou àquele exército... sou agora o homem desprovido de tudo o que nele é uma mentalidade partidarista, separação, desumanização, o homem alienado pela eleição ou pelo partido, e não odeio agora os demais. Este é o lugar da profunda identificação, esse é o meio de se chegar a ela. (IONESCO, 1968, p. 28-29)¹

¹ Pero si en lugar de hablar del mal militarote alemán o japonés, o ruso, o francés, o americano, o del malvado burgués, o de la compañía de petróleos criminal, o del odioso militarista, o del soldado traidor e desertor, etc.; si en lugar de todo eso, desviste al hombre de la inhumanidad de su clase; cuando, detrás de todo ese, hablo de lo que es íntimamente mío, en mi miedo, en mis deseos, en mi angustia, en mi alegría de existir; o cuando doy libre curso a la imaginación desencadenada, a la construcción imaginativa, no soy solamente yo, no soy un partisano, no estoy ya con este contra aquél, no soy ya aquél contra este, no soy ya solamente yo, sino que soy todos los demás en lo que tienen de humano, no soy ya el malo, no soy ya el bueno, no soy ya burgués, no pertenezco ya a tal clase, a tal raza, a este ejército o a aquel ejército... sino que soy ya el hombre desprovisto de todo lo que en él es mentalidad partidarista, separación, deshumanización, hombre alienado por la elección o el partido, y no odio ya a los demás. Ese es al lugar de la identificación profunda, ése es el medio de llegar a ella. (IONESCO, 1968, p. 28-29) Obs.: As traduções dos textos presents são todas de autoria do pesquisador.

Ionesco desejava uma arte universal. Uma arte que prescindisse do momento histórico, das ideologias, das políticas. Ele almejava conseguir chegar à tragédia universal do homem, poucas vezes conseguida na história da dramaturgia, segundo sua opinião.

O dramaturgo romeno identificava na grande maioria da literatura dramática existente uma tendência mesquinha a favor de ideologias, estereótipos. Ionesco condenava uma arte didática. Para ele, o didatismo era a morte da arte. O autor considerava que escrever um sermão, ou discurso, ou carta no formato de uma peça de teatro não legitimava esta como uma obra de arte.

Neste ponto, podemos voltar um pouco no presente estudo para perceber que a forma quase que amoral com que Shakespeare trata seus nobres dá um caráter de universalidade às ações desses personagens. No bardo inglês podemos ver o conflito universal do homem em relação ao poder e ao próximo.

Quando o rei Lear divide seu reino entre suas filhas, e se vê traído pela ganância e usura destas, o que importa ali não é se Lear é rei de tal país, se as filhas são de tal partido, se seus genros são de tal religião. O conflito ali é essencial, primevo e ao mesmo tempo atemporal.

Assim, sucessivamente, podemos ver nas peças de William Shakespeare a trans-historicidade de forma substantiva e possante. As peças do dramaturgo britânico continuam sendo montadas e remontadas por possuir conflitos que sempre interessarão ao homem, em qualquer época e lugar onde a relação homem e poder se estabeleça; “Shakespeare levantou questões sobre toda condição e o destino do homem” (IONESCO, 1964, p. 19)².

Nos ataques feitos a Molière, e principalmente a Bertolt Brecht, podemos perceber o incômodo de Ionesco com a superficialidade e proselitismo da dramaturgia que o autor romeno tanto combate em seus escritos.

“Eu estava mesmo entediado por Molière. (...) A longo prazo, os pequenos problemas de Molière pareciam-me de relativa menor importância, às vezes um pouco triste, é claro, dramático até, mas não trágico, porque eles poderiam ser resolvidos” (IONESCO, 1964, p. 20)³. E completa Bornheim (1975, P. 50); “Por isso, recusa um Molière, tão freqüentemente confinado a pequenas histórias, de avaros e hipócritas,

² Shakespeare raised questions about the whole condition and destiny of man. (IONESCO, 1964, p. 19)

³ I was even bored by Molière. (...) In the long run Molière's little problems seemed to me of relative minor importance, sometimes a little sad of course, dramatic even, but never tragic; for they could be resolved. (IONESCO, 1964, p. 19)

consideradas sempre dentro de uma perspectiva demasiado estreita”. O criador de *As cadeiras* e *Le roi se meurt* queria ir mais fundo no âmago do trágico, ou mais além do trágico, no intolerável, no insuportavelmente insolúvel drama de nossa existência. “O insuportável não admite solução e somente o insuportável é profundamente trágico, profundamente cômico e essencialmente teatral” (IDEM, p. 20)⁴.

Ionesco se refere ao trágico, e aqui entramos num ponto controverso que o presente estudo, apesar de tocar no assunto, não pretende nem quer aprofundar, por ser, em si, outra tese a defender. Enquanto um autor como George Steiner, ao analisar a tragédia, chega a desconsiderar a dramaturgia de vanguarda surgida depois da Segunda Guerra Mundial – por achá-la, dentre outras coisas, dissociada do “drama” em si – podemos ver em Raymond Willians a percepção nessas peças, de “um ritmo trágico antigo e profundo” (WILLIANS, 2002, p. 203). Ele vai perceber que “no interior da estrutura deliberadamente disparatada, o acontecimento trágico tornou-se mais arbitrário e mais cruel” (IDEM, p. 200). A arbitrariedade do Absurdo está intimamente ligada ao que Ionesco preconizava. Nas peças de Bertolt Brecht, segundo ele, não havia arbitrariedades, tudo era executado e julgado de acordo com questões ideológicas, políticas e sociais. O peso do materialismo dialético, do pensamento marxista e até mesmo do didatismo de parte das peças de Brecht irritava Ionesco sobremaneira.

Brecht não quer participação mágica, emocional, no teatro; não quer, ou melhor, diz que não quer se identifiquem com seus personagens; quer que eles sejam compreendidos, solicita essa compreensão. Na verdade, é a sua ideologia, seu pensamento, que se faz mágico. Ele quer que alguém participe, se identifique com seu pensamento... (IONESCO, 1968, p. 27)⁵.

Quando Raymond Willians fala de um “ritmo trágico antigo e profundo”, ele vai inserir as peças com características absurdas numa tradição que remontará à tragédia grega, pois os conflitos essenciais tocados pelos trágicos gregos distavam da realidade comum, indo ao arquétipo mais profundo do humano. Não foi à toa que Sigmund Freud foi buscar nas criações dramáticas de um Sófocles substrato pra seus estudos.

⁴ The unendurable admits of no solution and only the unendurable is profoundly tragic, profoundly comic and essentially theatrical. (IDEM, p. 20)

⁵ Brecht no quiere participación mágica, afectiva, en el teatro; no quiere, o más bien dice que no quiere, que uno se identifique con sus personajes; quiere que uno los comprenda, solicita esa comprensión. En realidad, es su ideología, su pensamiento, lo que se hace mágico. Quiere que uno participe, que uno se identifique con su pensamiento... (IONESCO, 1968, p. 27)

Vale ressaltar que a reação da platéia grega ao espetáculo, que chegava ao um estado catártico, era por conta da forma como a tragédia chegava àquelas pessoas, a forma como o mito era encarnado; pois a história, em si, a trama era por todos conhecida; pois as tragédias partiam sempre dos mesmos mitos em seus concursos.

Daí que a idéia do Absurdo, ou da obra de Ionesco – segundo o próprio – tenta, ao contrário do que pensam muitos, se inserir na tradição mais antiga do teatro. Isso fica evidente a partir do momento que essa identificação com o mais profundo da tragédia humana se torna a essência da criação literária. “Eis por que (sic) uma obra literária de valor situa-se na interseção do tempo e da eternidade, no ponto ideal da universalidade” (BONNEFOY, 1970, p. 98-99).

Bibliografia

BONNEFOY, Claude. *Diálogos com Ionesco*. Editora Mundo Musical, Rio de Janeiro, 1970.

BORNHEIM, Gerd A. *O sentido e a máscara*. Editora Perspectiva, São Paulo, 1975.

IONESCO, Eugène. *Diário I*. Ediciones Guadarrama, Madrid, 1968.

_____. *Notes & Counter notes*. Grove Press, New York, 1964.

STEINER, Georg. *A morte da tragédia*. Editora Perspectiva, São Paulo, 2006.

WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. Cosac & Naify, São Paulo, 2002.