

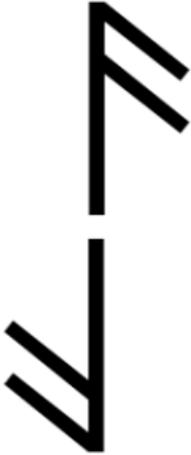
PAULO RICARDO BERTON

A (DES) ORDEM TEMPORAL GENETTIANA NA LITERATURA DRAMÁTICA DO SÉCULO XX

*RESUMO > A partir dos estudos de narratologia desenvolvidos pelo teórico Gérard Genette na obra *Figures III*, especificamente em seu capítulo intitulado “Ordem”, analisamos a derrocada de uma tradição cronológica linear na literatura dramática do século XX, que vem dar lugar a uma ampla liberdade de organização temporal na sequência dos acontecimentos narrativos a partir da obra de quatro dramaturgos de diferentes nacionalidades e estilos artísticos.*

*Palavras-chave:
Dramaturgia contemporânea,
Organização temporal, Gerard
Genette.*

Paulo Ricardo Berton



A modernidade, cujo início é um pomo de discórdia entre os historiadores da arte, pode ser caracterizada a partir de vários aspectos. Em relação ao tempo, por exemplo, ela o entende, inicialmente, como uma propulsão constante em direção ao futuro. Por muito tempo, acreditou-se que esta concepção temporal era indiscutivelmente benéfica, trazendo à humanidade o que se convencionou chamar de progresso. Hoje, entretanto, passadas muitas décadas, os pensadores contemporâneos, agrupados num rótulo já arraigado, e talvez ultrapassado, de pós-modernos, percebem que este progresso não apenas se deu em detrimento de outros valores inerentes ao ser humano, como passaram a questionar de uma forma epistemológica se a ideia de progresso é realmente algo natural ou uma ideologia forjada.

Michel Maffesoli, pensador francês, em sua obra *A Transfiguração do Político* (1997), dedica um capítulo inteiro à questão do tempo. Segundo ele, a administração do tempo é a caracterização de uma época. Ele divide os tempos sociais deste *Zeitgeist* em: futurista, reacionário ou presenteísta. Mais adiante, estabelece então uma oposição fundamental entre a concepção temporal da Idade moderna, que se podia chamar futurista, e a atual, que valoriza um eterno presente, fruindo a imobilidade e popularizando o provérbio latino *carpe diem*. Assim, Maffesoli critica a necessidade de se estar constantemente produzindo alguma coisa, no momento em que os ciclos passam a ser de duração muito inferior dentro do pensamento coletivo, podendo ter a duração de apenas um dia (ou horas, minutos). Ao invés de se poupar a vida e projetá-la para um futuro incerto, ele acredita que o homem do contexto histórico da transição do final do século XX para o início do século XXI prefere gozar cada momento como se fosse o último, por estar mergulhado num universo de incertezas, mentiras, falsidade e corrupção. O ritmo, para ele, é a forma bela de se viver o tempo (não por acaso o que nos remete aos ciclos medievais lunares agrícolas, um período histórico que segundo alguns pensadores pós-modernos, teria muitas semelhanças com o atual). Este ritmo seria uma adequação entre a vontade potente do cosmos e o querer-viver do microcosmos, um conceito no qual se depreende a força ativa de uma vontade individual, não mais fiel a um princípio ideológico universalizante.

Um segundo autor contemporâneo que se debruça sobre a questão do tempo é Guy Debord. No seu já clássico *A sociedade do espetáculo* (1997), ele também condiciona o pensamento ao seu momento histórico, defendendo que a ideia de história como algo linear é o produto de uma sociedade contextualizada no tempo. Em sintonia com Maffesoli, aponta que a sociedade estática se caracteriza por ser cíclica. Ele diz que o poder sempre se apropria da mais-valia temporal, estabelecendo a cronologia que lhe interessa (basta pensarmos na Revolução Francesa, que adotou uma nova contagem do tempo, ou a Revolução Russa, que passou a usar o calendário gregoriano em 1918.) Para Debord, quem possui a história sempre lhe dá uma implicação vetorial, sugerindo que o novo governo trará o progresso. O que se dá na sociedade capitalista, e de forma mais agressiva com a globalização econômica em voga a partir da segunda guerra mundial e a ascensão incontestada dos Estados Unidos como potência econômica, é a unificação do tempo. O tempo passa a ser o da produção. Uma divisão praticamente igualitária nas nações capitalistas, nas quais boa parte do dia é legada ao fazer produtivo. Este tempo da produção, entretanto, por revelar um desequilíbrio na acumulação, precisa ser mascarado e, então, surge o tempo do espetáculo. Um tempo de consumo de imagens, um tempo publicitário que desvia a atenção do trabalhador, realienando-o todas as noites para a jornada de trabalho do dia seguinte. Este tempo espetacular paradoxalmente adota a ideia de um tempo vetorial. O prazer pode ser conquistado a qualquer momento, parecendo estarmos num eterno presente, mas este prazer acaba não se concretizando nunca.

¹ "Histoire et narration n'existent donc pour nous que par le truchement du récit"

As constatações da intelectualidade em relação ao tempo e a crítica subjacente à ideia de um tempo linear serão paulatinamente exploradas pela literatura dramática, gênero que não pode prescindir do tempo na sua configuração. Através da cronologia da ação dramática, podemos verificar de que forma a linearidade vai sendo desmantelada dando lugar a novas formas de se compreender o homem. Antes de passar ao estudo deste trabalho propriamente dito, cabe ressaltar dois conceitos-chave da teoria de Gerard Genette.

Em primeiro lugar, a consideração de que: "História e narrativa existem para nós somente por intermédio do discurso"¹ (Genette, 1972, p. 74), através da qual Gerard Genette impõe a primazia do discurso em relação à história e à narrativa enquanto objeto de análise literária. Entende-se aqui discurso como o enunciado, como o próprio texto narrativo. A razão desta escolha se justifica por ser, dentre os três, o único elemento que não conta com outras fontes. O texto é único e singular, ao contrário da história e da narração que podem ter diferentes versões, sejam elas de caráter estético ou ideológico. A partir da tripartição proposta por T. Todorov para a análise de uma obra literária, G. Genette cria a sua própria categorização, a qual compreende: tempo, modo e voz. O item tempo, por sua vez, se divide em ordem, duração e frequência.

A razão da escolha da subcategoria ordem para a análise dos textos dramáticos, se deu devido a dois fatores: um de ordem estritamente prática, a fim de restringir a amplitude deste trabalho; o outro, por ser a ordem um dos princípios mais rígidos da teoria do drama, o que nos remete à menção de Aristóteles das unidades do drama em sua *Poética*, mais tarde transformada em rígida doutrina pelo classicismo francês do século XVII. Será verificado, portanto, como a literatura dramática do século XX reage a esta norma, adequando a estrutura a seus propósitos estéticos, sem perder, no entanto, aquilo que caracteriza uma obra como dramática.

A sequência das obras a serem analisadas foi estabelecida respeitando um critério cronológico. Procurou-se também apresentar certa progressão, no sentido de crescente desconstrução e subversão às regras clássicas do tempo dramático. Através disto, fica então mais perceptível a elasticidade da estrutura temporal numa obra dramática, ou seja, as múltiplas possibilidades de estruturação cronológica, a partir dos conceitos de analepse² e prolepse³, presentes na obra de G. Genette.

Os Pequenos Burgueses, de Maxim Gorki, data de 1901. Enfático na defesa de uma sociedade menos estratificada e injusta, através dos discursos inflamados do personagem Nil, o autor ainda está preso a uma forma temporal clássica na qual a sucessão temporal é cronológica. Nesta obra, estruturada em quatro atos, não existe uma informação precisa a respeito das datas em que inicia cada uma das partes do texto. Gorki, nas didascálias, nos diz apenas:

Ato 1 - Mais ou menos cinco horas da tarde.

Crepúsculo de outono.

Ato 2 - Meio-dia. Outono.

Ato 3 - É de manhã.

Ato 4 - Entardecer.

² Segundo G. Genette: "...toute évocation après coup d'un événement antérieur au point de l'histoire où l'on se trouve..." (Genette, 1972, p. 82)

³ Segundo G. Genette: "...toute manœuvre narrative consistant à raconter ou évoquer d'avance un événement ultérieur" (Genette, 1972, p. 82)

⁴ TATIANA - *E as férias ainda estão longe... novembro, dezembro...* (Gorki, 1976, p. 16)

⁵ Segundo G. Genette: "les rapports entre l'ordre temporel de succession des événements dans la diégese et l'ordre pseudotemporel de leur disposition dans le récit..." (Genette, 1972, p. 78)

Somente pela sequência das ações do próprio texto e as referências que os personagens fazem a elas é que se pode depreender que entre o início e o final do texto não se tem mais do que a extensão de um mês. Pela referência ao frio e à neve aparecendo nas falas das personagens, acrescentada às informações do próprio autor de que é outono, conclui-se então que a ação se desenrola entre novembro e dezembro, a partir de uma fala de Tatiana⁴. Conforme a proposta de G. Genette, a equação da ordem temporal⁵ ficaria:

A1-B2-C3-D4

Uma equação, a mais simples possível, na qual cada segmento do discurso equivale a uma sucessão cronológica sem a presença de analepses ou prolepses.

O que ainda não foi dito é que o objeto de análise, neste trabalho, são as macroestruturas, ou seja, a análise da ordem em termos das grandes divisões textuais. Quanto mais nos aproximamos das microestruturas, que são as frases e orações que compõem o discurso (*o récit* genettiano), mais complexa se torna a equação. Mesmo assim, de forma gradual, pretendo mostrar aqui como esta complexidade também se apossa das macroestruturas, neste caso, no campo da literatura dramática.

No texto seguinte, *Traição* (1979), de Harold Pinter, o desarranjo da sucessão cronológica tradicional se afirma como um dos grandes suportes estéticos e ideológicos do texto. Pinter conta a história de um triângulo amoroso de trás para a frente, ou seja, partindo de um encontro do casal de amantes, Jerry e Emma, dois anos depois do rompimento definitivo de seu *affair*. Mas, como o drama necessita de uma evolução da ação dramática permeada por variações nos níveis de tensão, e esta evolução é condicionada pela sucessão temporal, o texto é estruturado a partir de avanços e recuos. A tabela a seguir mostra como estes se encadeiam:

Cena	Hora do Dia	Ano
1	12:00	1977
2	noite	1977
3	tarde	1975
4	noite	1974
5	noite	1973
6	meio-dia	1973
7	meio-dia	1973
8	meio-dia	1971
9	noite	1968

A partir disto, num primeiro momento, se estabelecem seis segmentos temporais da diegese, de 1 a 6:

A6 – B6 – C5 – D4 – E3 – F3 – G3 – H2 – I1

Posteriormente, aplica-se [] para analepses e () para prolepses. Com isso, a equação final se apresenta da seguinte forma:

A6- B6 [C5] [D4] [E3-F3-G3] [H2] [I1]

De onde se conclui que este texto dramático se caracteriza pelo uso quase exclusivo de analepses, ou seja, um constante retorno ao passado. Uma estrutura que permite ao leitor averiguar “como foi que eles chegaram neste ponto”, em que passa a interessar mais os antecedentes ou causas do desenlace do que do desenlace propriamente dito. Percebe-se então uma equação diametralmente oposta à expectativa criada a partir da organização temporal de *Os Pequenos Burgueses*, no qual a expectativa em relação ao destino das personagens é o sustentáculo do interesse do leitor.

⁶ Cujá tradução seria ‘aquilo ou aquela/e que mais se quer’.

Já o terceiro texto de análise, datado de 1997, intitulado *Heart’s Desire*, torna a análise da ordem temporal bastante complexa. Três personagens, Brian (o pai), Alice (a mãe) e Maisie (a tia, irmã de Alice) aparentemente esperam pela chegada da filha do casal, Susy, da Austrália. O advérbio “aparentemente” ilustra a essência do texto. Sua estrutura parte de um diálogo básico que vai avançando e recuando, até culminar no diálogo definitivo. Numa comparação prosaica, é como se procurássemos um caminho e fôssemos nos perdendo um pouco, recuando para o caminho correto, avançando, errando novamente e voltando ao caminho correto. Assim, fica clara a intenção da autora em revelar a transitoriedade do espetáculo teatral que além de estar mostrando uma situação fictícia e não real, é fugaz no tempo, porque depois da apresentação, fica retido somente na memória. Para conseguir isto, Caryl Churchill monta uma estrutura bastante complexa. Segue o texto definitivo, que vem a aparecer somente no final da peça:

B entra colocando um moletom velho

B – Ela tem o tempo dela.

A – Será mesmo?

B – A gente deveria ter ido pegá-la.

A – A gente não deve nada.

B – Ela deve estar exausta.

A – Ela tem trinta e cinco anos de idade.

B – Como é que tu podes falar assim da tua filha?

A – Ela tem trinta e cinco anos de idade.

B – Claro, tu tá coberta de razão.

A – Se ela é capaz de atravessar meio mundo, ela vai conseguir vir do aeroporto até aqui.

B – Te dá tanto prazer estar com a razão o tempo inteiro.

A – Ela não queria que a pegassem.

M – Ela logo logo vai estar aqui.

B – Eu estou falando de espontaneidade.

A – Ela não quer confusão.

B – Isso é o que ela disse, mas ela não teria dito se não ficasse sabendo que iria ser pega e a gente estaria simplesmente lá ou eu estaria se tu não tivesse insistido em não ir junto, ela ia gostar se isto acontecesse, o momento em que ela nos visse, ela ia adorar.

A – Bom, mas nós não fomos e por isso eu não vejo o porquê de estar se debatendo sobre isso agora.

B – Ela nunca mais vai voltar da Austrália pra casa de novo.

A – O que tu queres dizer com isso? É óbvio que ela vai voltar de novo.

B – Caso ela vá de novo é óbvio que ela vai voltar, mas ela nunca vai voltar pra casa novamente pela primeira vez.

M – Ai, essa espera...

A – Eu espero que ela chegue logo porque eu estou ficando com fome.

B – Tu não precisa esperar pra poder comer.

A – É um almoço especial para ela.

B – Sabe o que eu devia fazer? Me sentar e começar a comer, já que pelo visto tu não tem nenhuma consideração mesmo. Ela não vai se importar se tem almoço ou não, ela vai estar exausta, ela vai querer se deitar.

A – Tudo bem se for isto o que ela quiser fazer.

B – Tu sempre foi capacho desta menina, é o que tu sempre foi, ela não vai ficar te agradecendo pelo almoço, ela tá de dieta.

A – Tu tá feliz que ela está voltando?

B – Qual é o teu problema agora?

A – Tu não parece estar feliz, tu tá azedo.

M – O metrô é muito eficiente, logo logo ela vai estar aqui, pode escrever.

B – É tu que me deixa azedo, me deixa louco com este teu blá-blá-blá.

A – Este era pra ser um dia especial, e tu estragou tudo.

B – Foi culpa tua, tava especial até há pouco, foi tu que estragou tudo.

A – Eu só tô te pedindo pra ser legal com ela.

B – Ser legal com ela?

A – É, é só isso o que eu te peço, ser legal com ela.

B – E quando é que não sou legal com ela? Eu não sou um bom pai é isto o que tu vai me dizer? Tu quer me dizer isto? Então diz.

A – Eu só...

B – Diz, então. Diz!

A – É só ser legal com ela.

B – Legal.

A – Ótimo, tu vai ser legal com ela, é isto que eu tô pedindo.

B – Eu devia te deixar. Quem devia ter ido pra Austrália sou eu.

A – Eu deveria voltar com ela.

B – Quem sabe eu não faça isso?

A – Nesse caso tu não acha que ela ia ficar morando na Austrália, acha? Ela teria que se mudar pra Nova Zelândia. Ou pro Havaí, mas eu acho que ela provavelmente iria pra Tonga.

M – Eu na verdade acho que esperar é uma das coisas mais difíceis que existe. Esperar pela chegada e também esperar pra dizer adeus, e é pior ainda quando tu tá esperando numa estação de trem, num porto de embarque ou num aeroporto ou mesmo em casa no dia em que alguém tá indo embora esperando pela hora que a pessoa vai partir eu acho que é muito pior do que quando ela já se foi apesar de que é claro quando ela se foi a gente fica pensando em tudo aquilo que a gente deveria ter feito quando ela ainda estava ali, ninguém sabe o que fazer nessas horas.

B – Não é que tu não tenhas nenhum senso de consideração. Tu sabes exatamente o que significa ter consideração pelos outros e tu deliberadamente detona com tudo. Por quarenta anos eu achei que tu fosse burra, mas agora eu vejo que tu é simplesmente uma cretina.

(A campainha toca)

M – Só pode ser ela.

A – Quer ir tu?

(B não se move. A sai. Sons de boas-vindas. A e S entram.)

S – Cheguei.

B – Tu chegou.

A – Sim ela chegou.

S – Oi, tio.

B – Tu és o amor ... (Churchill, 1997, p.33-36, tradução nossa)

Desconstruindo o texto, temos vinte e cinco cenas. Porém, aqui, em nenhum momento se volta para qualquer momento anterior ao que Genette chama de *degré zero*⁷. O texto retorna constantemente para a frase de Brian: “She’s taking her time”, mas não retrocede desta. Assim, verificamos a ausência de analepses. Quanto às prolepses, estas também não se dão, porque não existem saltos temporais posteriores, o que existem são avanços “errados” em relação ao diálogo padrão e um recuo ao ponto de partida. Como estamos analisando apenas um dos itens genettianos dentro da categoria tempo, que é a ordem, talvez os outros dois, que são a frequência e a duração nos seriam mais úteis para analisar com mais clareza *Heart’s Desire*, da dramaturga inglesa Caryl Churchill. Mesmo assim temos um elemento fundamental que é a negação do próprio tempo. As cenas acontecem aparentemente no mesmo espaço de tempo. Se a cena A, por exemplo, avança de forma errada, ela retorna ao grau zero e reinicia, o que nos impede de considerar a cena B como posterior a A em termos temporais. Assim, temos uma sequência de A até Y em relação à aparição no discurso, mas cada uma delas tem mais de uma numeração de acordo com sua adequação ao diálogo considerado “definitivo”.

⁷ Para G. Genette: “...état de parfaite coïncidence temporelle entre récit et histoire.” (Genette, 1972, p. 79)

⁸ A tradução para o português foi evitada pelo fato da palavra alemã “früher”, significar, ao mesmo tempo, “antigamente” e “mais cedo”. Este trocadilho é fundamental para a compreensão temporal do texto. Poderia ser algo como “A mulher de ontem”, mas isto eliminaria a ambiguidade do idioma alemão.

Desta forma, apenas a partir da ordem, teríamos a seguinte equação, com cada letra do alfabeto equivalendo à sucessão de trechos do diálogo definitivo, considerando os parênteses não como analepses, mas o período de tempo da diegese:

A1 – B1 – C (1-3’) – D (1-4’) – E (1-6’) – F (1-7’) – G (1-9’) – H (1-11’) – I (10-13’) – J (12-15’) – K (14-16’) – L (8-17’) – M (5-19’) – N (1-20’) – O (17-22’) – P (21-22’) – Q (19-24’) – R (1-25’) – S (23-26’) – T (10-26’) – U (23-26’) – V (24-27’) – W (25-27 1ª parte) – X (1-27 2ª parte) – Y (1ª frase de 1)

Devemos ainda dizer que o segmento X equivale ao diálogo que chamamos de definitivo e que está transposto nas páginas 6 a 8. As aspas posteriores à numeração das cenas da diegese (como 26’, por exemplo) se referem às cenas “desviadas”, ou seja, que não conduzem a lugar nenhum e que após a sua conclusão, fazem o texto retornar a algum trecho do diálogo definitivo.

Em *Heart’s Desire*, o interesse da dramaturga não está na memória (analepses) e nem na expectativa (prolepse), mas no jogo das aparências, que é o fundamento do fazer teatral, a eterna simulação do real, a fictícia verdade assumida no texto e posteriormente na cena.

Finalmente alcançamos o derradeiro texto de análise deste trabalho. *Die Frau von Früher*⁸ foi deixado para o final não só por ser o mais recente cronologicamente – 2004 – mas por possuir uma estrutura bastante complexa, distanciando-se desta forma ao extremo da equação temporal do primeiro texto que aqui foi analisado, *Os Pequenos Burgueses* (Isto não é nenhum demérito para o imenso valor artístico da obra de Gorki, apenas uma observação objetiva quanto a sua estruturação temporal, que, visivelmente não era o foco de preocupação estética do autor russo). Roland Schimmelpfennig, dramaturgo autor do texto,

nos apresenta uma tradicional história de vingança, porém, adotando uma perspectiva bastante original, ao avançar e retroceder nas cenas, fazendo com que a recepção do texto se dê através da soma das informações, com cenas repetidas, porém adicionadas de fragmentos temporais anteriores ou posteriores, que até ali eram desconhecidos pelo leitor. Se em *Heart's Desire*, as prolepses e analepses inexistiam, pois a trama avançava continuamente, neste texto alemão, o ir-e-vir temporal se utiliza dos conceitos genettianos para contar a sua história. A equação ficaria constituída da seguinte forma:

A4 - [B2,3] - {B4} - B5 - [C2] - D5,6 - E7,8,9 - F7,8,9 - G8 - H9 - (I10) - J8,9 - [K1] - L11,12 - (M14) - N12,13,14,15 - O10 - P16 - Q8 - R17 - (S19) - T18,19,20 - U26 - V21 - W23 - X22,23,24 - Y25 - Z26,27 - α26,27,28 - β26,27,28

Para se chegar a esta equação, considerou-se que as analepses e prolepses se referem ao grau temporal zero estabelecido pelo início do texto, ou seja, a cena 1. A ideia de avanço ou recuo temporal, por sua vez, pode ser questionada, afinal, o que pode ser considerado um lapso de tempo suficiente para se dar um salto na história contada? Considerou-se “prolepse” as seguintes indicações temporais: “mais tarde à noite, lá pelas três e meia da manhã”, “mais tarde na mesma noite” e “na manhã seguinte”. Percebe-se a repetição de muitos momentos

⁹ Uso o termo “declaradamente”, já que todo texto, por mais escondida que esteja a figura do autor (o que se dá sobremaneira no gênero dramático tradicional) sempre revela sua ideologia através da estrutura temporal, da escolha espacial, do comportamento das personagens, da definição do protagonista, das falas das personagens, enfim, através dos elementos do *récit genettiano*.

temporais em diferentes cenas, o que se deve à mudança de narrador: num momento, a cena se dá de forma tradicionalmente dramática, ou seja, com a ausência de um narrador, em outro, assume feições épicas, com uma das personagens narrando o mesmo acontecimento sob outro ponto-de-vista, inclusive espacial. O uso de chaves na cena B4 se deve à simultaneidade com o tempo da cena grau zero, o que não se caracteriza nem por uma prolepse nem por uma analepse.

Schimmelpfennig se apossa das possibilidades da narrativa ficcional épica, fazendo uso de analepses e prolepses e conferindo uma maior autoralidade do texto, abandonando o padrão tradicional da ausência do autor. Interessante notar que o autor não interfere como personagem, dialogando com as personagens ou fazendo comentários. Apenas com uma reestruturação formal, este dramaturgo alemão dota o seu texto de um caráter declaradamente ⁹ autoral.

Gostaria ainda de registrar uma sequência das cenas, na qual a distribuição temporal se dá pelas didascálias de tempo do próprio texto para possível averiguação desta com a equação genettiana proposta.

Cena 1 – A
 Cena 2 (dez minutos antes) – B (até es klingelt) + C + A + D
 Cena 3 (um pouco depois) – B de uma outra perspectiva
 Cena 4 (alguns minutos antes) – D + E
 Cena 5 (um pouco depois) – F
 Cena 6 (enquanto isso) – G + H + I, simultânea a F
 Cena 7 – J
 Cena 8 – K
 Cena 9 (mais tarde à noite, lá pelas três e meia da manhã) – L

Cena 10 – a partir da metade da cena J até um pouco antes do início da cena L, cena paralela M

Cena 11 (dois dias antes) – N

Cena 12.1 (dois dias mais tarde, à noite um pouco depois das três e meia da manhã) – O + P

Cena 12.2 (mais tarde na mesma noite) – Q

Cena 12.3 (um pouco mais cedo na mesma noite) – P + R + Q + S

Cena 12.4 (um pouco antes) - L de uma outra perspectiva

Cena 12.5 (um pouco mais tarde) – T

Cena 12.6 (mais ou menos dez horas mais cedo) – H

Cena 12.7 (mais ou menos dez horas mais tarde) – U

Cena 13 (na manhã seguinte) – V

Cena 14 (alguns minutos mais cedo na mesma manhã) – W + V + X

Cena 15.1 (mais ou menos vinte e cinco minutos mais tarde) – Y

Cena 15.2 (mais ou menos vinte e cinco minutos mais cedo) – Z

Cena 15.3 (alguns minutos mais tarde) - D

Cena 15.4 (alguns minutos mais cedo) - F + D + G

Cena 16 – J

Cena 17 – Y + L

Cena 18 – P, a partir do final da cena J, paralela à cena Y + L, vai além desta

Cena 19 (um momento antes) – Q, a partir do meio da cena Y + L, paralela à cena P, vai além desta.

Assim, após a aplicação da categoria genettiana de tempo em quatro textos dramáticos, com um lapso cronológico considerável entre eles, verifica-se a pluralidade deste gênero dramático, observando-se um crescente distanciamento da noção tradicional de que o dramático só se prestaria à evolução temporal constante¹⁰ por culminar numa representação cênica. Autores contemporâneos incitam a imaginação dos encenadores e do público, propondo a quebra desta regra, numa comprovação concreta da dissolução definitiva das leis que regem a composição dos gêneros, herança aristotélica que não encontra mais eco na criação literária do drama no contexto histórico em que vivemos hoje.

¹⁰ O que pode ser lido como o uso de *prolepses* e *analepses* na narrativa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CHURCHILL, Caryl. Blue Heart. New York: TCG, 1997. 69 p.
DEBORD, Guy. Sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997. 240 p.
GENETTE, Gerard. Figures III. Paris: Editions du Seuil, 1972. 285 p.
GORKI, Maxim. Pequenos Burgueses. São Paulo: Abril Cultural, 1976. 222 p
MAFFESOLI, Michel. A transfiguração do político: a tribalização do mundo. Porto Alegre: Sulina, 1997. 271 p.
PINTER, Harold. Betrayal. New York: Grove Press, 1979. 144 p.
SCHIMMELPFENNIG, Roland. Die Frau Von Früher. Theater Heute, Berlin, v.10-04, out. 2004.

ABSTRACT

Based on the narratology studies developed by the theoretician Gerard Genette in his book Figures III, we analyse the ruination of a linear chronological tradition in dramatic literature of the XXth century, that opens the way to a larger liberty in the chronological organization of the narrative facts, through the work of four playwrights of different nationalities and artistic styles.

KEYWORDS

Contemporary drama, Chronological organization, Gerard Genette.