

O teatro moderno sob a ótica da filosofia existencialista

The Modern theater from the perspective of Existentialist philosophy

Danieli Gervazio Magdaleno¹

Resumo: Analisando peças teatrais dramáticas do final do século XIX até meados do século XX, constata-se um isolamento dos personagens em sua própria interioridade. Tal isolamento, segundo alguns críticos de teoria estética, constitui uma crise no drama por romper com um modelo estabelecido: o gênero dramático constituído desde a antiguidade, que tem a inter-relação como traço fundamental. É a relação dos personagens situados em uma coletividade que justifica a ação dramática. No entanto, segundo a vertente existencialista da teoria estética, o processo de isolamento ao qual o personagem é submetido é uma característica da natureza humana, encontrando-se independente da época, já que o homem, ao entrar em contato com a falta de sentido, com o absurdo de sua existência, se sente alheio ao resto do mundo e se encerra em sua interioridade. Sendo assim, o objetivo principal do trabalho é analisar, sob a ótica da filosofia existencialista, peças de autores como Beckett, Ionesco, e Sartre.

Palavras-chave: Teatro. Beckett. Ionesco. Existencialismo. Estética.

Résumé: L'analyse des pièces théâtrales dramatique de la fin de XIX siècle jusqu'au XX siècle, l'on constate un isolement des personnages dans leur intériorité. Cet isolement, selon certains critiques de la théorie esthétique, constitue une crise dans le drame à travers la rupture du modèle établi: le genre dramatique constitué depuis l'antiquité qui a l'interrelation comme trait fondamental. C'est le rapport lien entre les personnagesituésdansunecollectivité qui justifie l'action dramatique. Cependant, selon le jalonexistentialiste de la théorieesthétique, le procès de l'isolementdont le personnageestsoumisilestcaractéristique de la nature humaine, quel'onretrouveindependantde l'époque,puisque, l'homme entrant en contact avec le non-sens, l'absurde de son existence,se sent étrange au reste du monde et s'achève dans son intériorité. En effet, l'objectif principal du travail est d'analyser, sous l'optique de la philosophieexistentialiste, des pièces des auteurs comme: Beckett, Ionesco et Sartre.

Mots-clés: Théâtre. Beckett. Ionesco. Existentialisme. Esthétique.

* * *

Ao analisar peças do drama moderno constatam-se mudanças estilísticas que não eram tidas até então, cabe ressaltar duas principais linhas de interpretação sobre o que ocorre: a linha historicista e a linha existencialista. Na linha historicista é preciso ter em conta que o drama como entendemos hoje tem data de nascimento e se consolidou no classicismo francês. Segundo Peter Szondi em *Teoria do drama moderno*, é do Renascimento em diante que a natureza humana começa a se definir pelas relações

¹ Graduanda em Filosofia pela Universidade Estadual Paulista – UNESP – Campus de Marília. Bolsista Fapesp. Orientadora: Prof^a. Dr^a. Ana Portich. Email: danieligervazio@gmail.com.

intersubjetivas. Isso porque o homem entra no drama como membro de uma comunidade.

Assim, era apenas no coletivo que ele podia alcançar a dramatização, com o ato de decidir-se frente a um acontecimento externo. Em outras palavras, “o mundo da comunidade entrava em relação com o homem por sua decisão de agir e alcançava a realização dramática principalmente por isso. Tudo o que estava aquém ou além desse ato tinha de permanecer estranho ao drama” (SZONDI, 2001, p. 29).

Sendo assim, o drama fundamenta toda a sua temática na inter-relação, ou seja, no diálogo que possibilita a comunicação de suas ideias. É o que o personagem traz em si que o levará à ação de fato objetiva, tudo isso sem deixar de ser uma sequência de fatos presentes, já que, assim como demonstram Peter Szondi, Anatol Rosenfeld e Raymond Williams, o drama é necessariamente absoluto, não há nada que o ultrapasse, pois é regido pela ação objetiva do personagem que não tem outro guia senão a si mesmo.

Partindo da inter-relação como característica essencial do drama, podemos entender o principal aspecto desse gênero, no caso, a ação. A ação do personagem, ao mesmo tempo em que é fechada em si, excluindo tudo o que lhe seja exterior, também é livre no sentido de que é sempre a ação anterior que irá determinar outra; sendo assim, o drama é absoluto em si mesmo, negando ao autor a palavra, a não ser na obra como um todo.

Não podemos esquecer que o drama é primário; segundo Szondi,

O decurso temporal do drama é uma sequência de presentes absolutos. Como absoluto, o próprio drama é responsável por isso; ele funda seu próprio tempo. Por esse motivo, cada momento deve conter em si o germe do futuro, deve ser "preche de futuro". O que se torna possível por sua estrutura dialética, baseada por sua vez na relação intersubjetiva. (SZONDI, 2001, p.32).

Segundo a leitura historicista, essa noção de drama passa por uma crise a partir do século XIX, o que implica numa mudança na noção de drama, cabe analisarmos como se dá a tenacidade do drama no decorrer da história. Para autores como Peter Szondi, forma e conteúdo estão associados, no entanto cada dramaturgo segue caminhos diferentes, se um estava preocupado em mostrar a interioridade do personagem, outro queria explorar as condições sociais. Nesse sentido, o drama moderno sofreu uma tensão entre forma e conteúdo, sendo preciso buscar alternativas diante da crise.

A principal característica dessa fase do drama é a inação, ou seja, há modificações no drama em seu próprio aspecto formal marcado pela representação da ação em uma coletividade, o que se deve à falta de relações intersubjetivas, levando o homem a um estado de isolamento em relação às coisas e pessoas a sua volta.

A tragédia moderna vai ser uma consequência da crise do drama. No drama moderno o mundo sempre será uma ameaça, onde a luta contra a mentira no próprio interior do indivíduo é diferente da luta contra fatos objetivos.

Mais que os acontecimentos, o drama moderno procura os motivos da individualização do homem, caracterizados no personagem. Como demonstra Anatol Rosenfeld em seu livro sobre o *Teatro épico*, os fatos e os diálogos estão esvaziados do fator apelativo. Já não é o diálogo que tem consequência, e então voltamos mais uma vez ao que caracteriza o drama moderno, que é a inação, ou seja, a única tarefa do homem contemporâneo é se confrontar com o tédio. Isso porque o homem perdeu toda correspondência com o que lhe seja exterior. Por mais que o personagem se expresse ninguém o entenderá, já que os sentimentos não se encontram na realidade. Sendo assim, as falas se transformam em solilóquios, onde há a expressão da subjetividade, mas não intercomunicação; os solilóquios por sua vez, mostram que na realidade não há nada que corresponda a nossa interioridade.

Ao mesmo tempo, para que a forma do drama se preserve é preciso haver uma ruptura do isolamento de cada personagem, o que garante isso é exatamente a presença do outro, que com o seu diálogo fere e tira o personagem do isolamento. Isso porque nesse período se constata uma maior valorização do homem enquanto um ser não apenas sociável, mas com uma interioridade que rege a maior parte de suas condutas. O homem nessas peças passa a ter condutas que visam satisfazer suas vontades; já que não existe verdade na sociedade em que vive, a verdade será em relação a si.

Como fugir de tal situação de isolamento que possibilite a inter-relação dos personagens sem tornar a peça trivial e cotidiana? Nesse ponto vemos que, ao mesmo tempo em que o dramaturgo impõe o confinamento como tentativa de salvar o drama, também acrescenta certa impossibilidade deste, só lhe restando inserir circunstâncias que possibilitem a ação. O recurso ao confinamento deve ser essencial à vida do personagem, o que leva Peter Szondi a afirmar que só faz sentido o salvamento do estilo dramático se houver uma superação da artificialidade.

Na linha existencialista, Sartre mostra em suas peças que o contato com o outro não irá anular o sujeito, mas sim sedimentar sua posição, já que a subjetividade só se

afirma em ação; daí a subjetividade e a objetividade serem complementares, pois deve haver algo objetivo que interfira na subjetividade do personagem.

Com isso, o engajamento no drama existencialista tem papel importante para que a representação dramática ocorra sem cair no vazio que o confinamento traz à peça. Esta é uma das principais diferenças entre o drama existencialista e o naturalista. Para Szondi, o drama naturalista mostra o ambiente a que os personagens estão habituados, não há estranhamento, e o homem não consegue sair de seu isolamento interno já que não há nada que o force ao contrário. Ao transportar o homem para um ambiente novo, o dramaturgo existencialista revela o caráter defendido por Heidegger como *estar-aí* do ser, isto é, o homem concebido imediatamente no mundo. Assim, o confinamento tem papel preponderante no drama moderno, pois tira o personagem da alienação que teria em uma vida em sociedade.

Em *Ser e tempo* que Heidegger cria o conceito de *estar-aí*, ou *ser-aí* para tentar explicar a existência do homem, aquele que surge no mundo e não tem alternativa senão existir, mesmo sem uma finalidade que o faça transcender a vida. Essa característica gera estranhamento nas experiências provocadas pela situação em que se encontra, estranhamento de estar no mundo, já que ele nunca saberá o que pode lhe ocorrer. A análise do conceito de *ser-aí* na obra de Heidegger será feita na segunda etapa desta pesquisa.

O principal nome dessa temática é Jean-Paul Sartre, cuja dramaturgia defende uma distância objetiva que forneça perspectivas, mas também a apresentação de situações que sejam relevantes para o público. Nesse sentido, suas peças são fios condutores para a sua filosofia da existência: o escritor e, conseqüentemente, o teatro, têm de ser engajados, têm de ter o caráter de desvendar e mostrar o mundo tal como é, especialmente mostrar o homem para os outros homens, a fim de que assumam em face do objeto que lhes é posto a nu, a sua inteira responsabilidade. O homem só pode valorizar seus potenciais se tiver consciência de sua condição finita, em outras palavras, o homem tem que ter a consciência de que ele é lançado no mundo vivendo na angústia diante do absurdo da existência.

Tanto nos romances, quanto nas peças existencialistas encontramos o sentimento do absurdo atrelado a angústia pela mediocridade e gratuidade de nossas vidas. O absurdo está nesse contexto por representar o caráter incompreensível da realidade em que vive um homem.

Um dos maiores dramas existencialista é *Entre quatro paredes* (1944), de Jean-Paul Sartre; já no título percebemos que a temática do confinamento será fortemente tratada. A peça se inicia com Garcin chegando a uma suposta sala onde seria o inferno, levado até lá por um mordomo que se limita a responder poucas perguntas. Logo chegam mais duas pessoas que têm motivações completamente diferentes.

O subtítulo ‘peça em um ato’ possibilitou que o autor de *Entre quatro paredes* pudesse transmitir a noção de temporalidade que não tem fim, ou seja, a peça é contínua. Os personagens não têm descanso algum, lá eles não sabem quando é dia ou quando é noite, não se dorme, é a vida sem interrupção, como vemos no trecho em que Garcin diz ao criado:

[...] suas pálpebras. A gente abria e fechava; isso se chamava piscar, um pequeno clarão negro, um pano que cai e se levanta, aí está a interrupção. O olho fica úmido, o mundo desaparece. Você nem imagina o alívio. Quatro mil repousos em uma hora. Quatro mil pequenas fugas. (SARTRE, 2011, p.34).

Não há fim nem pausa nessa existência, também não há interruptores que possibilitem apagar a luz, ou seja, estará sempre claro em sua consciência, o homem presente em tal situação sempre terá visão do que acontece em sua interioridade, que necessariamente só traz sofrimento e desespero. Mais tarde ele irá perceber que o verdadeiro inferno é a eterna lucidez causada pelo espelho do outro.

Dessa forma a relação intersubjetiva dos personagens é posta mais uma vez em questão. Em *Entre quatro paredes* (1944), o confinamento ganha um grau mais elevado em relação à versão historicista da retomada da concepção dramática, e podemos constatar isso de várias formas, sobretudo pela intersubjetividade dos personagens que, mesmo isolados em uma sala, e também em sua interioridade, não deixam de dialogar, de fazer com que a situação se torne dramática ainda que falem do passado, uma vez que depois de mortos o passado está presente de forma eterna.

Outra peça existencialista que obteve grande impacto sobre o público foi *As moscas* (1943), obra também de Sartre, em que nos deparamos com o mito de Orestes. Segundo Raymond Williams,

Sartre retoma o mito como a questão central de *Ésquilo*: a contaminação da cidade. Descreve então a contaminação de forma diferente: um medo insano dos mortos; uma resistência coletiva em aceitar a responsabilidade dos crimes do passado. (WILLIAMS, 1975, p.264).

Na peça, Orestes, filho de Agamenon, volta do exílio para vingar o assassinato de seu pai. Para tanto, mata Clitemnestra, sua própria mãe, e seu amante Egisto, que se apoderou do trono de Argos com a ajuda de seu amante, Egisto.

Orestes volta à cidade como um libertador, para isso precisa matar Egisto e Clitemnestra, mas não deixa em nenhum momento de assumir a responsabilidade de todos os seus atos. A peça ganha uma dimensão política naquele contexto histórico, no sentido de um engajamento de combate ao nazismo, é preciso assumir as responsabilidades por nossos atos e abrir mão das desculpas.

O principal defensor dessa temática como uma consciência do homem sobre ele mesmo, e não mais apenas um fenômeno histórico ou uma nova tentativa de fugir da crise do drama, é Martin Esslin. Segundo o autor, a novidade desse teatro está em sua linguagem inusitada; peças como *Fim de partida* fazem com que o espectador não reconheça que o teatro do absurdo não é uma ruptura total com os métodos teatrais passados, mas uma volta à tradição antiga. Para Martin Esslin, “o hábito e a tradição fossilizada limitaram [...] a disponibilidade imaginativa do público quanto à concepção do que possa constituir ‘uma peça de teatro’” (ESSLIN, 1968, p. 278). O autor defende que não somente em peças contemporâneas, mas também em peças do passado, existiam fragmentos que remontavam ao absurdo porque ele faz parte da natureza humana: o mimodrama é encontrado desde peças de Aristófanes, ou até mesmo em Shakespeare nos palhaços e bobos; todavia é na comédia muda que encontramos traços mais fortes dessa temática, e que tenham, por assim dizer, antecedido o teatro do absurdo.

Martin Esslin não vê no teatro existencialista, uma rejeição tão acentuada do teatro francês tradicional. Podemos dizer que as peças existencialistas tentam expressar a condição humana, pois levam ao espectador o que é o absurdo da vida e fazem com que ele tome parte disso e se posicione.

O assim chamado teatro do absurdo vai ressaltar o caráter incompreensível da realidade em que vive o homem. Dessa forma o teatro deve mostrar a precariedade do homem perante um universo que faz dele mero grão de areia. Os dramaturgos dessa temática tomam a posição de desespero e de revolta, como vemos em peças como *Fim de partida* e *Rinoceronte*.

Em *Fim de partida* (1957), peça de Samuel Beckett, toda a encenação se passa dentro de uma sala, fora da qual já não há mais nada. Isso porque houve alguma catástrofe e os personagens julgam que são os únicos sobreviventes. Um deles é Clov,

que tem papel quase de um serviçal, mesmo estando na casa de seu pai. Ele cuida de três senhores paralíticos, o chefe da casa se chama Hamm, que também é cego. Em toda a peça nos perguntamos, será que Clov terá coragem de deixar a casa e deixar os senhores, sobretudo de deixar Hamm, que além de egoísta também é dominador? O problema de deixar a casa é que, como não há mais nada fora dela, ele irá morrer, e ao mesmo tempo matar os que estão na casa, já que eles não têm a possibilidade de viver sós, devido às condições em que se encontram. O mundo, assim como as provisões daquela casa estão acabando, o que gera ainda mais desconforto com a situação de angústia em relação ao futuro incerto, mas que de certa forma também transporta esses momentos para toda uma vida.

Para Beckett, e isso fica evidente em *Fim de partida*, o indivíduo tem o dever de encarar sua condição enquanto homem. E aqui podemos fazer um paralelo com a filosofia de Sartre, onde o homem é livre e tem de se reinventar, tem de se projetar, sem perder de vista que isso não tem nenhuma finalidade metafísica; que a única coisa que está no topo da existência humana é o nada.

Para Ionesco, autor da peça *Rinoceronte* (1976), o teatro deve, sobretudo, chocar o espectador, para assim atingir a sua realidade e percebê-la de maneira diferente.

O personagem principal é Berenger, que trabalha em uma editora e é apaixonado por uma colega de trabalho, a senhorita Dayse. Em uma manhã de domingo, enquanto ele e seu amigo Jean estão em um dos cafés da cidade e são tomados por um acontecimento, veem de perto rinocerontes que correm para o centro da cidade. Estes são os próprios moradores da cidade que, um a um como em uma epidemia, são transformados em rinocerontes; é como um vírus que não só os transforma em rinocerontes, mas também faz com que queiram se transformar em rinocerontes, transformados em seres fortes, insensíveis e hostis. Nesse caso podemos associar essa epidemia ao conformismo humano, não só diante da vida, mas também diante da sociedade em que se vive. No fim da peça todos os cidadãos se tornam rinocerontes, a sensibilidade por fim se encontra morta, com exceção de Berenger, o último homem, que por sua vez está isolado de todo o resto do mundo.

Analisando peças de teatro como *Entre quatro paredes*, *As moscas*, *Rinocerontes* e *Fim de partida*, encontramos certa relação entre o teatro existencialista e o teatro do absurdo, mas o que os separa? O teatro existencialista desenvolvido por Sartre, por exemplo, se utiliza da racionalidade dos personagens para formar discursos coesos acerca da condição humana, muito diferente da irracionalidade inerente a esta

mesma condição, que é defendida pelo teatro do absurdo; quando nada tem sentido, o pensamento discursivo também perde todo o significado; ou seja, não fala mais do absurdo da condição humana, apenas se expõe o absurdo tal como é.

Quanto aos dramas de confinamento, podemos dizer que “formalmente isso também diz respeito à crise do drama. Na medida em que o “ser com outros homens” como elemento existenciário se torna problemático, também o princípio formal dramático – a relação inter-humana – passa a ser questionado” (SZONDI, 2001, p.102). Um exemplo disso é a peça *Entre quatro paredes*, onde o inferno não é colocado no drama apenas como recurso que o torne possível. Sobretudo para mostrar o momento social que levou à crise do drama.

Referências

- BECKETT, S. *Fim de partida*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- ESSLIN, M. *O teatro do absurdo*. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.
- HEIDEGGER, M. *Conferências e escritos filosóficos*. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- IONESCO, E. *O rinoceronte*. Rio de Janeiro: Agir, 1962.
- LUKÁCS, G. *Ildrammamoderno*. Milano: SugarCoEdizioni, 1967.
- _____. *Teoria do romance*. São Paulo: _____.
- ROSENFELD, A. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- _____. *Teatro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- SARRAZAC, J. P. *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- SARTRE, J. P. *As moscas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- _____. *Entre quatro paredes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.
- _____. *O ser e o nada*. Rio de Janeiro: Vozes, 2011.
- _____. *O existencialismo é um humanismo*, Coleção os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1984.
- SZONDI, P. *Teoria do drama moderno*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.
- _____. *Teoria do drama burguês*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- WILLIAMS, R. *Drama em cena*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- _____. *El teatro de Ibsen a Brecht*. Barcelona: Península, 1975.
- _____. *Tragédia moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.