



MEMÓRIA COMO RECURSO DIEGÉTICO DO DRAMA CONTEMPORÂNEO

MEMORY AS A DIEGETIC RESOURCE OF CONTEMPORARY DRAMA

Elen de Medeiros*

* elendemedeiros@hotmail.com
Professora doutora da área de Literatura e outras artes na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (Belo Horizonte – MG).

RESUMO: A proposta analítica que fundamenta o presente artigo é de que a memória se torna um recurso diegético em certa produção dramática contemporânea. Tomando como referência duas dramaturgias de Newton Moreno, *Agreste (Malva-Rosa)* e *Body Art*, pretende-se explorar possibilidades de narratividade, encarada como epicização ou como rapsodização, pelo recurso da memória como dispositivo dramático. Como premissa, entende-se que a memória não é em si apenas conteúdo das peças, mas em especial um elemento instrumental para a formulação dessas estruturas dramáticas. Nesse sentido, as obras em questão são referenciais exemplificadores para a hipótese que ora se delineia, que compreende a estrutura memorialística como formato dramático em si. No entanto, como elemento inerente à dramaturgia de Moreno, outro elemento estranho ao drama também se torna marcante e se entrelaça ao épico: o eu lírico.

PALAVRAS-CHAVE: teatro contemporâneo; teatro brasileiro; Newton Moreno; narratividade; memória.

ABSTRACT: The analytical proposal of this paper is based on the idea that memory becomes a diegetic resource in some contemporary dramaturgical production. Taking as reference two dramaturgies by Newton Moreno, *Agreste (Malva-Rosa)* and *Body Art*, the objective is to explore possibilities of narrativity, seen as epicization or rhapsodization, through the resource of memory as a dramaturgical device. The premise is that memory is not in itself only the content of the plays, but in particular an instrumental element for the formulation of these dramaturgical structures. In this sense, the works in question are exemplifying references for the hypothesis in view, which understands the memorialistic structure as a dramaturgical format in itself. However, as an inherent element in Moreno's dramaturgy, another element foreign to drama also becomes striking and intertwines with the epic: the lyrical speaker.

KEYWORDS: contemporary theater; Brazilian theater; Newton Moreno; narrativity; memory.

Artigo originado da pesquisa "Memória, ipseidade e mimese na dramaturgia brasileira contemporânea", desenvolvida entre março de 2021 e fevereiro de 2022 na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) e Université Sorbonne Nouvelle (Paris III), com bolsa Capes/PrInt de Professor visitante Júnior.

O DRAMA PARA FORA DE SEUS LIMITES

O drama como gênero – teatral, literário, ou antes como limiar entre as duas áreas de conhecimento – passou há alguns decênios por um quase último suspiro. Sua morte foi decretada por teóricos teatrais ferozes; aventou-se mesmo que o teatro existiria sem o drama e até seria melhor sem ele. Por outro lado, sua lenta e curiosa extinção da literatura não foi menos chocante, sendo paulatinamente colocado à parte das principais teorias literárias. Felizmente, nos últimos anos, tem-se notado que o drama persiste, revive, saindo do limbo em que se encontrava. Isso pode ser observado seja pela retomada de cursos e oficinas de dramaturgia, seja pelas publicações recentes¹ – de textos teatrais e de estudos na área – que têm ganhado expansão e visibilidade.

De todo modo, percebe-se de maneira contundente que o drama, enquanto elemento teatral e literário, sofreu transformações em sua forma, precisa ser lido e teorizado por outros meios e recursos, mas não morreu. Se antes havia, em virtude de leituras restritivas e limitadoras de uma ideia de drama, formatos pré-determinados, até meados do século XIX, o século XX foi especialmente responsável por provocar profundas rupturas no desenho que o gênero possuía.

Tais pensamentos aqui expostos são tributários de autores como Szondi (2011) e Sarrazac (2002; 2017). É este último, inclusive, que chega a observar que o drama renasce das cinzas qual uma Fênix, ainda que suas feições ganhem novos contornos: “o conceito de drama tende a assumir um significado e uma extensão que não conheceu no passado” (SARRAZAC, 2002, p. 27). Segundo o crítico francês, “ninguém duvida que o abalo que Brecht provocou nas bases aristotélicas do teatro ocidental, graças, sobretudo, à sua teoria do teatro épico [...], abriu ao nosso teatro perspectivas de emancipação” (SARRAZAC, 2002, p. 35). A partir dessa observação, então, ele chegará à sua formulação de drama rapsódico, que se expande das amarras do gênero encarado na sua convencionalidade e ganha novos delineamentos.

O rapsódico é o extraordinário, o monstruoso, o irregular. Ousemos afirmar que a forma dramática não se renova realmente, apenas se perpetua vigorosamente por meio de hibridizações sucessivas, seguindo seu devir rapsódico, seu devir-monstro (SARRAZAC, 1995, p. 17, tradução nossa)².

Neste ponto é que inserimos nossas hipóteses circunstanciadas à produção dramática brasileira, exatamente no cruzamento entre o dramático e o épico, sem considerar inserções líricas. Szondi (2011) chamou a esse

1. Cursos que já têm uma regularidade, tais como os de dramaturgia oferecidos pelo SESI-SP ou pela SP Escola de Teatro, e editoras cujo eixo editorial principal é o teatro, tais como Cobogó, Javali, Temporal e Giostri, apontam para esse olhar recente e crescente voltado ao objeto dramático.

2. No original: “Le rhapsodique, c’est le hors-norme, le monstrueux, l’irrégulier. Osons affirmer que la forme dramatique ne se renouvelle vraiment, ne se perpétue vigoureusement que par hybridations successives, en suivant son devenir-rhapsodique, son devenir-monstre”.

3. O próprio Szondi definirá essa estrutura convencional como aquela que é regida por três pontos fundamentais: a) a relação inter-humana; b) o diálogo; c) o tempo presente. *Grosso modo*, trata-se da descrição de como o drama estava assentado em meados do século XIX, preocupado com a constituição da verossimilhança, com a representação mimética e em razão de uma classe burguesa dominante.

processo, de fissura da estrutura dramática convencional³ pelos recursos da narrativa, de epicização, e reconheceu nisso um procedimento que levaria o drama a uma crise no final do século XIX. Passado mais de um século deste momento crucial para a *Teoria do drama moderno*, verificamos que recursos épicos são reiteradamente utilizados na escrita dramatúrgica, expandindo as fronteiras do drama cada vez mais para além do que a estrutura convencional previa, trazendo à pauta dos debates tanto as angústias mais profundas do ser humano quanto as tensões sociais que o impulsionavam a novas mudanças. Mas essa história é largamente conhecida pelos estudiosos de dramaturgia ou de história do teatro. O que almejamos aqui é pontuar, como princípio fundamental, que esse tensionamento entre os recursos dramáticos e épicos provoca novos redimensionamentos do drama contemporâneo, ainda hoje são frequentes e configuram uma dinâmica que merece atenção.

O que buscamos salientar, e parece ganhar corpo na produção dramatúrgica contemporânea com intensidade cada vez maior, é a presença do recitante/narrador na cena. Isso pode nos levar ao reconhecimento tanto do caminho *epicizante*, e daí chegaríamos à dinâmica essencialmente política desse recurso; quanto do rapsódico, que nos possibilita uma visada do drama em mosaico, a partir

da fragmentação e do desvio do “belo animal” aristotélico. Mas o que aventamos, para além dessa separação, é que existe uma medida diegética do drama contemporâneo, operada principalmente pela ativação da memória. Ou seja, para que a narratividade possa ser encetada, o drama precisa lançar mão do recurso memorialístico como dispositivo estruturante. Esse recurso, o memorialístico diegético, antes figura estranha do drama, tem ganhado espaço.

Decerto que isso gera consequências na estrutura geral das obras, a exemplo da configuração das personagens e de outros elementos constitutivos do gênero dramático, ou mesmo esse deslizamento impõe novos mecanismos de análise e leitura dessas obras, já que a constante hibridiz exige outros instrumentais de leitura. Limitamo-nos, por ora, a observar e demonstrar, nos limites de um artigo, como a memória é fundamental para a formulação dessa *diégesis*, em particular em duas obras de Newton Moreno.

A *diégesis* aqui está sendo tomada, conforme entendida por Aristóteles no capítulo III da *Poética*⁴, como a construção do universo ficcional por meio da narração, que se distingue da *mímesis* por esta ser responsável pela imitação direta da ação. O que distingue um termo do outro é o *modo* de representação, já que um o faz de forma

4. “É possível mimetizar com os mesmos meios e com os mesmos objetos, ou pela via de narrações – tornando-se outro, como faz Homero, ou permanecendo em si mesmo sem se transformar em personagens –, ou pela via do conjunto de personagens que atuam e agem mimetizando” (ARISTÓTELES, *Poética*, p. 51). Seguimos algumas das reflexões de Paul Ricoeur, em *Tempo e narrativa*, tomo I, em que se observa a diferença entre mimesis e diégesis: “Para evitar qualquer confusão, distinguiremos a narrativa em sentido amplo, definida como ‘o quê’ da atividade mimética, e a narrativa no sentido estrito da *diégesis* aristotélica, que chamaremos doravante de composição diegética” (RICOEUR, *Tempo e narrativa*, p. 65).

direta, imitativo, enquanto o outro o faz de forma indireta, recitativo.

MEMÓRIA NARRADA, MEMÓRIA ENCENADA

A escolha dessas duas dramaturgias – *Agreste* (*Malva-Rosa*) e *Body Art*, de Newton Moreno – passa particularmente pelos recursos específicos de narração de que o autor lança mão. O que levantamos aqui como questão principal é a memória como dispositivo dramático: muito mais do que um elemento de conteúdo a ser exposto, ela é o instrumento pelo qual se pode acessar um caminho de mão dupla: de um lado, realçam-se aspectos da subjetivação do drama contemporâneo para, a partir desse percurso, alcançar-se o outro, o seu mundo exterior.

Newton Moreno⁵, autor recifense radicado em São Paulo, é também ator e diretor, um dos fundadores do grupo *Os fofos encenam* (SP), dividindo a tarefa de direção com Fernando Neves. Moreno é autor de diversas dramaturgias que passeiam por estéticas e propostas bastante variadas, desde uma relação intensa com as origens do dramaturgo – uma Recife antiga, narrada pelas vozes de Gilberto Freyre, ou um imaginário nordestino a partir da figura do contador de histórias – até práticas oriundas de um teatro popular ou outras mais voltadas à homoafetividade. De amplo espectro temático e estético, portanto,

as dramaturgias de Moreno marcam um exercício de pesquisa de linguagem, de experimentos e de inquietações por parte do autor.

Ambas as peças aqui escolhidas são de safra mais antiga, cujos processos de criação foram explicitados em texto publicado na revista *Sala Preta* em 2004. Para a composição de *Agreste*, por exemplo, Newton Moreno explica que se valeu de uma figura bastante popular no sertão nordestino, os contadores de histórias. Encarados como detentores de uma memória ancestral, significativa e que redimensiona as experiências, os contadores são:

Essa figura épico-popular que organiza a História. A força mantenedora de sua arte oral, de seu testemunho. Escreve, com cada recordação, o futuro ao restaurar o passado.

O contador como sábio, como frente do arsenal do imaginário, o contador como quem perpetua, como quem organiza o passado no momento em que conta (MORENO, 2004, p. 94).

Nesse sentido, a figura do narrador torna-se ponto de partida para a elaboração do texto, mas a ideia de memória – que não se desarticula da imagem do recitante – se consolida como central na peça: “A memória, guardiã de sabedoria, de ancestralidade, de permanência e

5. Para maiores informações sobre o autor, conferir: <http://www.osfosencenam.com.br/site/o-grupo/integrantes-teste/newton-moreno/>

eternidade consegue construir uma rede de significações para um coletivo, para um agrupamento social” (MORENO, 2004, p. 94). Nesse ponto, chamamos atenção ao que estaria no bojo do intuito de uso dessa memória, como algo que se consolida não apenas na constituição individual, mas que é especialmente importante para forjar uma identidade coletiva. Pensada dessa forma, a memória seria o conteúdo debatido nas peças, com a dramaturgia operando tal como um “repositório de salvaguarda e mecanismo de recirculação permanente da memória cultural” (CARLSON, 2020, p. 27), segundo hipótese defendida por Marvin Carlson em *Palco assombrado*.

Isso certamente está presente, mas observamos também algo a mais, que se manifesta na formalidade textual. A memória torna-se dispositivo quando ela é a responsável por encetar no seio da forma dramática a estrutura diegética e, por conseguinte, de trazer à tal forma os elementos inerentes à narração, em suas variações, como o tempo alargado do passado, a ausência-presença de figuras constitutivas da memória, a elaboração de um personagem-narrador. A memória, nesse sentido, surge em primeiro plano estrutural, desencadeadora de outros recursos narrativos absorvidos pela forma dramática.

Em *Agreste*, ela é objetivamente a responsável por reger o “movimento de retorno” pretendido pela dramaturgia. “Narração, diremos, implica memória, e previsão implica expectativa. Porém, o que é lembrar-se? É ter uma *imagem* do passado. Como isso é possível? Porque essa imagem é um vestígio deixado pelos acontecimentos que permanece fixado na mente” (RICOEUR, 2019, p. 22, grifo do autor). Já em *Body Art*, projeto composto por duas cenas curtas – *A cicatriz é a flor* e *Dentro* –, o dramaturgo fará uma investigação mais exploradora de linguagem dramática e cênica, interferindo na sua estrutura não apenas com a presença do épico, que também se torna presente, mas intensamente pelo recurso lírico:

Body Art (2002-2003) lambuza-se no açude poético de práticas e rituais subterrâneos homoeróticos, sacralizando-os de metáforas numa busca descaradamente “genetiana”. A peça captura dois rituais de recordação e despedida entre um casal de body-modificadoras (artistas que modificam o corpo com incisões, provocando-se cicatrizes) e fist-fuckers (adeptos da prática sexual que se utiliza do punho) (MORENO, 2004, p. 94).

No encontro entre os amantes (Tatoo e namorada; Homem e Binho), o passado ganha evidência pelas lembranças, rememorações das relações e das ações. Esse passado,

com tudo o que carrega, torna-se ponto fundamental da dramaturgia, transformando-se de conteúdo para a própria base de elaboração textual, combinando os três modos em uma formulação só: o épico, o lírico e o dramático.

Embora fique perceptível a insurgência desses modos, e essa forma amalgamada seja incontornável à leitura das peças de Moreno, enquanto foco de argumento o que propriamente nos interessa é o desencadeamento desse recurso diegético a partir do uso da memória. E a indagação de *como* esse recurso – entendido como épico ou rapsódico – se projeta nas várias e diversas dramaturgias, marcando a presença do narrador-recitante na cena.

O sujeito épico introduz uma ruptura da ação dramática tal como a definiu Aristóteles em seu princípio de unidade, continuidade e causalidade. A ficção transforma-se em reflexão. A visão do autor é refletida através de uma forma narrativa, mediação do sujeito épico (SARRAZAC, 2012, p. 61).

No caso específico dessas dramaturgias de Newton Moreno, o épico mesmo escapa a essa dimensão, digamos, mais objetiva desse recurso, justamente pelo uso de outros estilos literários. Se, por um lado, continua a acontecer a extrapolação do dramático, interrupção do fluxo da ação, sobreposição e saltos temporais, por outro, sua

inserção parece ir além da observação ou reflexão, mas assume um caráter notadamente subjetivo. Ou seja, o que reconhecemos ainda é a configuração de um elemento epicizante, mas ele vai assumir outros contornos nessas duas peças.

Em *Agreste*, temos, como observa a nota (ou a rubrica) inicial, “um exercício de narrativa para um ator-contador” (MORENO, 2009, p. 18), tendo como ponto inicial apenas a presença deste(a) narrador(a), responsável por rememorar os causos do sertão e trazer à cena o passado evocado, “daqueles que reúnem um grupo ao redor da fogueira ou embaixo de uma árvore com uma viola, sanfona” (MORENO, 2009, p. 18). Após esses referenciais fundamentais, começa a narrativa, que, à medida que as coisas se desvelam, sofre alternância entre os modos dramático e diegético. “Ele” e “ela” se conhecem e, a princípio, mantêm-se distantes apesar da atração que sentem. Aos poucos, vão se aproximando, rompendo os medos até darem as mãos e fugirem juntos para o sertão, onde assentam moradia – até o dia em que “ele” morre. É no velório que a guinada acontece: ao despir o morto, as velhas senhoras descobrem-no na verdade mulher. O que antes eram poucas palavras de condolências, tornam-se vastas expressões de ódio e revolta contra o casal. A população, o padre, o delegado e o senhor das terras se

revoltam contra a condição conjugal das duas mulheres e os impropérios se tornam atos de violência. Ao mesmo tempo que se rompe esse segredo, o estilo dramaturgico também se transforma, passando do puramente narrativo para a alternância entre o narrativo e o dramático.

É possível reconhecer na figura central da peça, o(a) narrador(a), esses vestígios do recitador, que condensa em si um percurso que substancialmente nos interessa na constituição de uma identidade narrativa, que ocorre na relação do si com o outro. De maneira bastante peculiar, o uso da memória aqui não trará exclusivamente uma rememoração pessoal, mas ainda assim pode-se notar um encaminhamento à subjetivação atingida pelo lirismo com que dá contornos à relação do casal: “Ele deixava uma flor na cerca, ela ia buscar. / Ela deixava seu perfume na cerca, ele ia buscar” (MORENO, 2009, p. 18). No entanto, de forma oposta, é bastante reconhecível na estrutura narrativa adotada, também, as relações com aquele ambiente do entorno e sua condição social, que marca a exteriorização que o jogo entre o épico e o dramático busca dar: “Perfuraram o Brasil mais fundo. Desmontaram dos pés no meio da seca. E pensaram que não devia existir um lugar mais árido que aquele” (MORENO, 2009, p. 21). O jogo se estabelece mais dinâmico quando a estrutura dramática ganha força, com a presença das velhas,

comportando então certa comicidade que se contrapõe ao tom cerimonioso do(a) narrador(a): “VE1: Menina, cadê a bilola? / VE2: ... a bilunga? / VE1: ... a bimba? / VE2: ... o ganso?” (MORENO, 2009, p. 28).

Em sua maior parte, na formulação dessa identidade narrativa, vemos as funções mais comuns da epicização, que é justamente a retomada do passado, sua articulação para a organização daquele presente, ou seja, a configuração da *poiesis* em si a partir do agenciamento dos fatos: “Como marido e mulher, viveram por vinte e dois anos. Até hoje” (MORENO, 2009, p. 23). Esse sujeito narrativo de *Agreste* formula em si essa memória para tecer um distanciamento de observação das questões mais íntimas e invisíveis: “Súbito, uma multidão fez fila na porta do quarto. Uma mulher despida sob a cama e outra de costas olhando o retrato de Jesus. A viúva não entendia nada. Não entendia a morte. Não entendia o homem. Naquele momento, só entendia a perda” (MORENO, 2009, p. 29).

A partir disso, é possível reconhecer uma função desviante desse sujeito, que encontra na fissura desse distanciamento de observação o espaço para a subjetividades, para o lírico:

NARRADOR(A): [...] Era a imagem de ninho que precisava para dar-lhe forças. E parecia ter o rosto da mãe desenhado na parede interna da pálpebra. Sua mãe cuidando da prole. Morrendo de fome, mas alimentando a cria. Sabia que ela cortaria uma mão se lhes faltasse carne para comer. Amor? O que seria isso? Dor e alívio? Quando dava de chover, sua mãe punha os filhos tudo na chuva para aguar. Para crescer rápido. E só saíam de lá quando a chuva minguassee (MORENO, 2009, p. 34).

Essas interposições épico-líricas vão ser mais radicalizadas na peça seguinte, *Body Art*, composta por duas cenas curtas que se alinham na mesma temática e estética. Se tematicamente as duas peças lidam com práticas violentas por vezes ligadas à relação sexual, a escarificação e o *fist fucking*, as experimentações formais também são muito próximas, em um exercício que nos remete novamente à memória como recurso diegético: em ambas, as lembranças do passado são geradoras da ação narrada. É possível reconhecer movimentos alternados entre memória narrada e memória encenada, tal como ocorre em *Agreste*, e a formação do sujeito épico-lírico na elaboração de um passado-presente. No entanto, mais do que alicerçadas pela intersecção entre os dois referenciais, encontramos em maior evidência, em relação à peça anterior, o surgimento de um eu lírico que transborda entre as lacunas textuais, entre a ação e a narração.

TATOO: Uma vez brincaram de pérolas, costurando-as em meu peito. Eu as guardo, rítmicas, ao compasso do meu lado esquerdo. Minhas pérolas pingentes impressas no meu peito. Quero dividi-las contigo. E nem me lembro do sangue que ofereci. Minha memória é de outros líquidos. Mas, você se engana, minha memória não evapora (MORENO, 2019, p. 42).

Em um último encontro de despedida em *A cicatriz é a flor* – “Elas trocam um longo beijo. Triste, melancólico e intenso” (MORENO, 2009, p. 39) –, Tatoo e a namorada vão tecendo os meandros do passado delas entre as linhas poéticas manejadas por uma voz que se aproxima à do autor-rapsodo⁶, rememorando, comentando momentos vividos e registrados na pele da namorada pela Tatoo nos atos de escarificação realizados:

TATOO: ... poemas sobre seivas, sementes e frutos. Para germinar dia a dia, passo a passo. Você movimentou nosso afeto. Minhas palavras andam, caminham pelo teu corpo. Tuas pegadas tem [sic] a minha medida. Seus passos falam de mim. Quando você brigou comigo, na palma da tua mão, eu escrevi:

NAMORADA: (*Alisando a palma da mão*) “paz”.

TATOO: O sangue secava em paz. E eu dormi no teu colo sonhando com teu perdão (MORENO, 2009, p. 45).

6. Autor-rapsodo segundo Sarrazac (*Poética do drama moderno*, p. 257, grifos do autor): “Uma voz inquieta, errática, imprevisível. [...] Uma voz anterior à do autor. Voz que remonta à oralidade das origens. Voz do *rapsodo*, que retorna, que se imiscui na ficção. [...] O rapsodo faz a cena com os personagens, ou até mesmo *conduz a cena*.”

Esse processo de despedida do casal, com alternância das vozes que relembram, também é a estrutura assumida em *Dentro*, que coloca agora em cena dois praticantes de *fist fucking*, em último encontro. Como em *A cicatriz é a flor*, a memória narrada se alterna com a memória encenada, aquela do último registro do que viveram:

HOMEM: Nunca mais a mesma temperatura, a mesma suavidade, nem o mesmo espaço. Binha sabia me receber.

Era meu vizinho. Um belo galego, que tinha tara por dinheiro. Loirinho, quase albino, olhos verdes, voz rouca. Olhar para ele já era correr um risco. No jeito que ele olhava, já sugeria um crime (MORENO, 2009, p. 51).

[...]

HOMEM: Sumiu. Dele só tenho a vontade. Ele me plantou a sede.

Recito minha história como uma prece sempre que outros me vem [sic]. Estou preso a ela como um mantra, um cântico, uma marca de nascença (MORENO, 2009, p. 56).

Nessa cena, o Homem – em cena com o Rapaz, porém a “luz alterna-se entre Homem e Rapaz, nunca

focalizando-os juntos” (MORENO, 2009, p. 50) – narra sua saga atrás de Binho, o “galego” com quem se relacionava na juventude, com quem iniciou-se na prática do *fist fucking* e por quem se apaixonou. É o tempo de uma vida inteira, o drama-da-vida⁷ delineado por Sarrazac (2017), condensado no relato marcado pela enunciação alternada, cada qual formulando suas lembranças, sem que se cruzem ou constituam um diálogo propriamente dito:

RAPAZ: Ele agarrou seu amante com firmeza. Rasgava-lhe os olhos, destemperado de gula no peito. Destroçava a construção de seu rosto, queria estender sua carne, decompô-la em lâminas ao sol para desfilas sua língua com força (MORENO, 2009, p. 53).

Em ambos os casos das dramaturgias de Newton Moreno, a memória evoca uma voz responsável por costurar um passado que se impõe e se entrelaça ao presente, aqui apontada ora como “sujeito épico”, “autor-rapsodo” ou “eu lírico”. No entanto, enquanto peculiaridade que queremos remarcar, é possível reconhecer que esse sujeito, a que também chamamos de identidade narrativa, se aproveita de sua função disruptiva no seio do drama para tecer observações e comentários de ordem lírico-narrativa acerca das ações, dos desejos, das angústias – investe na dimensão de um íntimo subjetivado, que ganha

7. “O drama-da-vida voluntariamente leva a vida para trás, *contra a vida* de alguma forma” (SARRAZAC, *Poética do drama moderno*, p. 52, grifos do autor).

contornos de poesia, para depois voltar à superfície e à objetividade da cena. Ou seja, o que vemos ser elaborado é uma identidade narrativa a partir do cruzamento de registros entre o dramático, o épico e o lírico, a que também poderíamos reconhecer como um sujeito épico-lírico propulsado pela memória.

DIÉGESIS DO DRAMA

As duas peças de Newton Moreno aqui tomadas de exemplos podem servir de baliza para algumas reflexões que, no entanto, se estenderiam em boa medida para um sem-número de peças contemporâneas, que se valem de recursos narrativos (elementos epicizantes ou rapsódicos) para a formulação textual e cênica. Estamos chamando isso de *diégesis* do drama justamente em virtude da possível amplitude do termo: ao mesmo tempo que, como observamos anteriormente, Aristóteles se refere à estrutura narrativa em oposição à estrutura mimética – elemento primordial da convenção do gênero teatral –, o elemento diegético também pode se referir, em sentido mais amplo, à elaboração da fábula propriamente dita: “A partir da sua caracterização por Gérard Genette, em textos fundacionais da narratologia, diegese tornou-se um conceito praticamente sinónimo de história” (REIS, 2018, p. 87). Interessa-nos esse instrumento no seio da forma dramática, porque ele é o responsável pelo agenciamento dos

fatos do passado, por colocar em primeiro plano a memória e fazer dela o recurso narrativo principal, mas também por estabelecer o jogo dialético entre o eu e o mundo. É na organização temporal da narrativa que se articula a memória e a experiência do sujeito com as memórias e as experiências dos outros.

Autor-rapsodo, autor-aedo, sujeito épico. O que todos esses termos têm em comum é que eles deixam perceptível a constituição desse “estranho” na estrutura dramática, e a partir disso podemos reconhecer e compreender a dimensão que isso opera na própria conceituação e instrumentação do dramático, uma vez que a memória posta como elemento de narração deixa florescer o que Ricoeur (2019) chamou de identidade narrativa. A premissa fundamental para que haja uma identidade narrativa, na hermenêutica de Ricoeur, é que haja a articulação entre o *quem* e o *de quê*: construir uma identidade narrativa significa ser sujeito (ético) de uma ação. O que nos dá pistas, vestígios de investigação, diante de um amplo leque de alternativas e experimentações na cena brasileira, de como a presença da tríade memória-narração-sujeito ajuda a compor tanto o redimensionamento do drama contemporâneo quanto suas demandas poéticas e políticas. Bem sabemos que o drama enquanto “representação de tensões e conflitos, num certo lapso de tempo, vividos

por personagens em número não muito alargado, sem intermediação de um narrador e coexistindo em espaços relativamente bem demarcados” (REIS, 2018, p. 95) perdeu espaço e mesmo sentido diante das experiências modernas e contemporâneas. Como observa Sarrazac (2017, p. 259, grifos do autor): “Bem parece que o teatro moderno e contemporâneo em seu conjunto esteja destinado a essa *mimese incompleta e contrariada*, a essa mimese sempre interrompida e cavalgada pela *diegese*”. As experiências complexas e políticas da contemporaneidade exigem uma dimensão que o formato convencional não comporta, mas que podem ser agenciados pelos recursos da inserção da *diégesis* no drama.

Acontece que é justamente pela dimensão diegética que aventamos a possibilidade de entendimento dialético da identidade narrativa nessas dramaturgias: quando, ao trazer à cena aquela memória narrada, o recitante/narrador compõe também um percurso de subjetivação – objetivação do drama, perfazendo um caminho em direção ao íntimo, e, em seguida, projetando-se para o mundo, que lhe é externo, em uma dinâmica poética que articula o Eu e o Outro. Compor uma identidade narrativa nesses dramas significa ser agente de ações que estão relacionadas ao contexto, e que são trazidas à lume justamente pela

memória narrativa, sem jamais deixar de interagir com o dramático no campo formal.

A pulsão rapsódica – que não significa nem abolição, nem neutralização do dramático (a insubstituível relação imediata entre si mesmo e o outro, o encontro, sempre catastrófico, com o Outro, que constituem o privilégio do teatro) – procede, na verdade, por um jogo múltiplo de oposições e de oposições... (SARRAZAC, 2002, p. 227).

No caso específico das obras analisadas, essas dramaturgias de Newton Moreno são capazes de articular os aspectos de um contexto político específico – seja a condição de um sertão nordestino, seja de questões inerentes à homoafetividade, que registram a ação das peças como o confronto a uma sociedade conservadora – em uma dimensão intensamente íntima de seus textos. Aqui é possível observar que a subjetivação do drama não visa a excluir a condição social, que assume um lugar nada tímido no debate cênico. É nesse sentido, portanto, que nos parece que a memória ganha força como dispositivo narrativo na cena, porque é responsável por comportar essa premissa dialética, e dela emana a voz que é responsável pelo caráter rapsódico, ou épico-lírico.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução, introdução e notas de Paulo Pinheiro. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2017.

CARLSON, M. **Palco assombrado**: o teatro enquanto máquina da memória. Tradução de Paulo Faria. Porto: Humus, 2020.

MORENO, N. **Agreste; Body Art; A refeição**. São Paulo: Aliança Francesa; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

MORENO, N. **Agreste**: uma nostalgia das origens. **Sala Preta**, São Paulo, v. 4, p. 93-96, 2004. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57139/60127>>. Acesso em: 21 jan. 2022.

REIS, C. **Dicionário de estudos narrativos**. Coimbra: Almedina, 2018.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. Tomo I. Tradução de Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2019.

SARRAZAC, J. **Théâtres du moi, théâtres du monde**. Rouen: Éditions Médiannes, 1995.

SARRAZAC, J. **O futuro do drama**. Tradução de Alexandra Moreira Silva. Porto: Campo de Letras, 2002.

SARRAZAC, J. (Org.). **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. Tradução de André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

SARRAZAC, J. **Poética do drama moderno**. Tradução de Newton Cunha, J. Guinsburg, Sonia Azevedo. São Paulo: Perspectiva, 2017.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno [1880-1950]**. Tradução e notas de Raquel Imanishi Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

Recebido em: 31-01-2022.

Aceito em: 20-06-2022.