

**AINDA FAZENDO ESSE DRAMA? APONTAMENTOS PARA COMPREENDER
ADAPTAÇÕES E CONTINUIDADES NA HISTÓRIA DA DRAMATURGIA E DA ENCENAÇÃO.**

Jussilene Santana¹

RESUMO: Durante séculos, a História do Teatro se confundiu com a História da Dramaturgia, sendo o texto não apenas o elemento central a ser considerado entre contemporâneos, como o principal documento a ser legado como fonte histórica para escritos e análises futuras. O século XX, sabemos, pôs essa narrativa de ponta-cabeça e inúmeros pesquisadores consideraram mesmo a morte do gênero (no bojo da “superação do logocentrismo”), movimento observado em conceitos-período como o “pós-dramático” ou entre áreas dos Estudos da *Performance*. A partir das reflexões de Eli Rosik (2002), Haroldo Bloom (2002) e Giorgio Agamben (2009), esse artigo pretende elencar alguns apontamentos históricos que resgatam as condições de possibilidade para retro-influências, adaptações e continuidades não apenas de temas, como do próprio gênero dramático em si, afirmando que são essas conexões e transformações mesmas que permitem a vida do Drama a milênios.

PALAVRAS-CHAVE: Drama; Angústia da Influência; Teorias de Origem.

ABSTRACT: For centuries, the History of Theater has been merged with the History of Dramaturgy, being “the text” not only the central element to be considered among contemporaries, as the main document to be bequeathed as a historical source for future writings and analyzes. The twentieth century, we know, put this narrative upside-down and uncountable researchers have even considered the death of the genre (in the wave of “overcoming logocentrism”), observed in “concepts-period” such as “post-dramatic” or on areas of Studies Performance. From the reflections of Eli Rosik (2002), Haroldo Bloom (2002) and Giorgio Agamben (2009), this article intends to list historical notes that recover back-influences, adaptations and continuities not only of themes but also of the dramatic genre itself, affirming that these connections and transformations are, themselves, that allow the life of Drama for millennia.

KEYWORDS: Drama; The anxiety of influence; Theories of origin.

O que seria uma vida sem “drama”? Possível? Se fizéssemos essa pergunta para um público não especializado a resposta seria certamente que “Não”. Falas naturalizantes como “O drama faz parte da vida” ou “Tenho familiares que fazem drama por qualquer coisa” viriam à tona. A certeza que o povo demonstra de que o drama está mais vivo que nunca, ao contrário do atestado de óbito dos escritos

¹ Atriz e historiadora do teatro, criadora do Instituto Martim Gonçalves e professora-visitante do PPGAC/ET/UNIRIO, tendo realizado estágio pós-doutoral na *Queen Mary University of London*.

acadêmicos, deve-se, em parte, à própria ambiguidade do conceito desde a sua formatação, na Grécia Clássica.

O vocábulo drama, em português, é oriundo do grego *dram*, significa ação e pode ser empregado, simultaneamente, para conotar tanto o gênero (hoje, genericamente oposto à comédia), como o sinônimo da peça escrita, o “texto” (*play*). Sendo assim, a Dramaturgia (e conseqüentemente a sua História) trata da técnica (ou poética) da arte dramática, “que procura estabelecer os princípios de construção da obra, seja indutivamente a partir de exemplos concretos, seja dedutivamente a partir de um sistema de princípios abstratos” (PAVIS, 1999, p. 113). E, por extensão, a História da Dramaturgia seria a história das obras dramáticas e dos modos pelos quais sua produção foi exercida ao longo dos tempos.

O histórico e, hoje, bizantino problema acontece porque a História da Dramaturgia se confundiu, sendo mesmo considerada como sinônimo de História do Teatro. Mas obra dramática e sua encenação não são (e categoricamente) a mesma coisa. O tema, como questão, já começa a ser tratado em manifestos, montagens, estudos acadêmicos e livros a partir do final do século XIX, curiosamente quando surge no horizonte da tecnologia acessível algumas formas mais capacitadas, além do registro *textual*, para armazenar a “ação em movimento”, o “corpo-vivo” e, em última análise, a “cena” *per se*. Seria elemento não passível de nota, o fato de que “o texto” e “a palavra” começam a perder sua primazia nos estudos e na historiografia do Teatro exatamente com esse empoderamento tecnológico? Não estaria uma “elite intelectual” – que até então tinha como base soberanamente o registro textual – fazendo a *sua* História do Teatro, com as fontes historiográficas que tinha à mão? A saber: peças, análises das peças e, mais raramente, crônica de suas montagens? Contudo, entre linhagens de artistas que se sucedem há milênios, a percepção de que “teatro” é algo mais do que texto não esteve ali, de algum modo, sempre presente? Repassado a partir de registros orais, assim passado de geração em geração? E isso no aprendizado da cena, não para uma elite douta, mas entre os “missionários da prática”?

O século XX vai radicalizar a separação entre “Dramaturgia” e “Teatro”, e inúmeros pesquisadores consideram mesmo a morte do gênero dramático (no bojo da “superação do textocentrismo” e, quase como sinônimo, de emprego arriscado, do “logocentrismo”). Tal movimento é observado em conceitos-período como o “pós-dramático” ou entre algumas áreas dos Estudos da *Performance* e da Etnocenologia.

Genericamente, entre pesquisadores e criadores de diferentes origens, a “oposição” evoluiu ainda mais cem anos depois, chegando, no século XXI, a uma contraposição binária perigosa: “A palavra *versus* O corpo”. Ou *a palavra* ou *o corpo*. A partir das reflexões de Eli Rosik (2002), Haroldo Bloom (2002) e Giorgio Agamben (2009), esse artigo pretende elencar apontamentos que permitem compreender adaptações e continuidades não apenas de temas, como do próprio gênero dramático em si, afirmando que o *corpo* sempre esteve presente na descrição da ação/*dram* (que conectou e condicionou, desde as origens gregas, “a palavra” do poeta ao “corpo” do ator), assim como acredita ser essas conexões e transformações mesmas que permitem a sobrevivência do drama a milênios.

Começaremos esse pequeno apanhado trazendo à tona o pensamento de Eli Rosik. Pouco conhecido no Brasil, ele é professor de estudos de teatro na Universidade de Tel Aviv e editor da revista internacional *Assaph: Studies in the Theatre*. Já publicou inúmeros livros como *Metaphor in Theatre and Poetry*, *The Language of the Theatre*, *Fictional Thinking* e *Elements of Play Analysis*,² nenhum deles publicado no país. Por conta do desconhecimento e da importância de suas conclusões, este artigo aproveita para apresentar as ideias centrais do livro *The Roots of Theatre: Rethinking Ritual and Other Theories of Origin (As Raízes do Teatro: Repensando o Ritual e Outras Teorias da Origem)*³, editado pela *University of Iowa Press*. Desde que foi publicado em 2002, o livro vem ganhando lenta mas decisiva repercussão nos *Theatre Studies* em torno do mundo e suas principais conclusões ancoram em boa medida a perspectiva assumida no presente texto.

² Metáfora no Teatro e na Poesia; A Linguagem do Teatro; Pensamento Ficcional; Elementos da Análise de Peças, em tradução livre da autora.

³ Tradução livre pela autora do artigo. O livro ainda não foi publicado no Brasil.

O tema das origens do teatro é um dos mais controversos nos estudos de teatro, com longa tradição de discussões acaloradas. Eli Rosik retorna seguro ao debate em *The Roots of Theatre* colocando em questão a concepção de que as origens do Teatro estariam no ritual e na religião, lançando uma teoria “alternativa” sobre “As Raízes”, baseada nas condições culturais e psicológicas da espécie humana que fizeram o advento do teatro possível.

Para tanto, o autor realiza uma abrangente revisão crítica das mais conhecidas e importantes teorias históricas e antropológicas sobre o assunto. Fundamentado nesse apanhado de fôlego, ele argumenta que o teatro, como a música ou a dança, é um tipo *sui generis* de criatividade humana, uma *forma* de pensamento e comunicação “cujas raízes estão na faculdade espontânea da criação de imagens da própria psique humana” (ROSIK, 2002, p. xi, tradução da autora).⁴ Rosik acredita que a busca “por origens” é essencialmente enganosa, porque não fornece nenhum *insight* significativo para a nossa compreensão do teatro enquanto tal e de suas especificidades como instrumento de criação e comunicação de imagens entre os humanos.

Evidentemente, a ampla abordagem de Rosik possui conexões com o estruturalismo e a semiótica, mas o professor faz largo e seguro uso de outras disciplinas como psicanálise, neurologia, sociologia, teoria dos jogos, ciência da religião, mitologia, poética, filosofia da linguagem e linguística. Ao dizer que sai em busca das origens do teatro, o que de fato Rosik procura são “suas condições originantes”, as suas condições de possibilidade, não apenas pertencentes à própria estrutura cognitiva do *homo sapiens*, como nas possibilidades oferecidas num dado contexto cultural. Sendo assim, o que ele define é algo substancial sobre a natureza do pensamento criativo – “um sistema rudimentar de pensamento e comunicação imagéticos que se encontra no conjunto de fenômenos biológicos, primitivos e infantis,

⁴ “I contend that theatre is a specific imagistic medium (*i.e.*, a method of representation or, rather, an instrument of thinking and communication), and as such its roots lie in the spontaneous image-making faculty of the human psyche”.

como devaneios, brincadeiras imaginativas, desenho, imitação, zombaria (caricatura, paródia), contação de histórias e criação de mitos”.⁵

Logo na Introdução (ROSIK, 2002, pp. ix-xx), Rosik questiona aquilo que chama “uma teoria que se tornou um lugar-comum cultural, mesmo além dos círculos dos estudiosos do teatro: de que a origem do teatro está no ritual” (p. ix)⁶. Segundo ele, esse lugar-comum reflete o impacto de uma *única* abordagem ao teatro, desenvolvida especificamente pela *School of Cambridge*, que teria tentado emprestar fundamentos científicos “a intuições anteriores” (*earlier intuitions*), aplicando uma combinação de metodologia histórica e antropológica.

Segundo Rosik, embora já desacreditada há muitas décadas pelo *scholar* classicista Arthur W. Pickard-Cambridge,⁷ a influência da *School of Cambridge* permanece claramente discernível nas teorias subsequentes e, como um efeito em ondas, nas práticas cênicas atuais. Foi a *School of Cambridge* que, sob a influência do trabalho antropológico de James G. Frazer, tentou fornecer apoio científico para a “tese intuitiva” da origem ritual, sugerida pelos estudiosos do século XIX a respeito do papel crucial da Igreja na *recriação* do teatro europeu (p. 90).

Benjamin Hunningher, em *The Origin of the Theater*, refuta a teoria intuitiva (isto é, não baseada em dados históricos e documentação), de que o teatro medieval teria sido recriado no serviço ritual da Igreja. Segundo Hunningher, “o cristianismo não poderia ter recriado o teatro porque não tem as condições necessárias para fazê-lo, e o teatro contradiz a natureza das crenças cristãs e práticas rituais” (HUNNINGHER *apud* ROSIK, p. 90). Sob tais circunstâncias, segundo Hunningher, em vez de ter sido criado, o teatro só poderia ter sido “adotado”, embora “temporariamente e sem

⁵ “a rudimentary system of imagistic thinking and communication that lies in the set of biological, primitive, and infantile phenomena such as daydreaming, imaginative play, children’s drawing, imitation, mockery (caricature, parody), storytelling, and mythmaking”. In Project Muse, <https://muse.jhu.edu/book/6929>. Acesso em 01 de abril de 2019.

⁶ “In this study I have set out to question a theory that has become a cultural commonplace even beyond the circles of theatre scholars: that the origin of theatre lies in ritual.”

⁷ Sir Arthur Wallace Pickard-Cambridge (20 de janeiro de 1873 a 7 de fevereiro de 1952) foi um classicista britânico e uma das maiores autoridades do Teatro Grego Antigo na primeira metade do século XX.

vontade”, após mil anos de intransigência da Igreja, esta, sim, “plenamente documentada” (p. 90).

Para Rosik, a existência de uma tradição teatral medieval marginal, assim mantida por mil anos de consistente e persistente rejeição do Cristianismo, já deixa a recriação do teatro por uma religião estabelecida como “o único modelo possível” (p. 129). O *dado histórico* do Cristianismo ter levado um milênio para adotar e adaptar o teatro “sugere que a religião também pode funcionar precisamente na direção oposta: de impedir seu uso, não apenas na Igreja, mas mesmo dentro de um contexto mais amplo, de uma cultura secular” (p. 129).⁸ Segundo ele, conseqüentemente desse fato emerge um novo modelo para a relação entre religião e teatro: rejeição ou adoção, em qualquer ordem (pp. 129-139). Nessa controvérsia entre recriação e adoção, para Rosik, as formas para a continuidade das *práticas* de teatro é crucial.

Particularmente defendida no final do século XIX pela acadêmica e linguista britânica Jane Harrison (1850-1928) e pelo acadêmico estudioso do grego Gilbert Murray (1866-1957), ambos da *School of Cambridge*, a teoria da origem da tragédia grega no ritual já havia sido refutada e cientificamente estabelecida, como dito, por Arthur W. Pickard-Cambridge. Contudo, como descreve Rosik, a conceituação criada por Harrison e Murray de que “a estrutura da tragédia grega reflete a natureza de seu ancestral genérico, o ritual dionisíaco, ainda encontra devotos adeptos até hoje” (ROSIK, 2002, p. 29).⁹ Além disso, algumas de suas suposições falaciosas (*their fallacious assumptions*) continuaram a ser retomadas nas teorias de origem subsequentes e, atualmente, “inquestionáveis”. No livro, Rosik reconstrói o surgimento da argumentação de Harrison e Murray, para novamente questioná-la (pp. 29-48). Não acompanharemos todo o processo, devido à proposta central desse artigo.

⁸ “fact that it took a thousand years for Christianity to adopt and adapt theatre suggests that religion can also function in precisely the opposite direction: to prevent its use, not only in the Church but even within the wider context of a secular culture”.

⁹ “Nonetheless, Harrison's and Murray's insistence that the structure of Greek tragedy reflects the nature of its generic ancestor, Dionysiac ritual, is still finding devoted adherents even today”.

Nesse ponto, seguindo o raciocínio do livro, torna-se Impossível não voltar à *Poética*, de Aristóteles. Rosik nos lembra que não há substituto para a relativa proximidade de Aristóteles àqueles eventos reais que só podemos “tentar imaginar” nos dias de hoje, seja como parte de uma “tradição viva” ou através de um possível acesso a registros oficiais. Por isso, ele propõe um reexame cuidadoso dos comentários Aristotélicos sobre as origens, devendo, ainda, ser realizado considerando, conjuntamente, todas as outras evidências possíveis. É o desafio que Rosik promove no capítulo *Back to Aristotle* (pp. 140-162).

Seguindo com fôlego até a contemporaneidade, Rosik continua relendo marcos fundamentais para a afirmação/transformação da ideia de drama, chegando até Richard Schechner, afirmando que, apesar das críticas, este teria reconhecido sua afiliação à *School of Cambridge*. “Em certa medida, (...), suas reflexões pertencem à província da School of Cambridge, bem como constituindo uma consequência lógica de sua metodologia e fracasso teórico em buscar as origens do teatro nas práticas rituais” (ROSIK, 2002, p. 165).¹⁰ Rosik também retoma *The Presentation of Self in Everyday Life*, de Erving Goffman, estudo no qual o sociólogo afirma acreditar que as noções usadas durante séculos para o teatro são também as mais apropriadas para descrever o mecanismo das relações e intercursos sociais. Destas injunções, Rosik parte para analisar e especificar o que seria ação/*dram*, afirmando que apenas estará preocupado com os problemas dramáticos do participante em apresentar a atividade ante outros (No capítulo *The “Drama” of Real Life*, pp. 185-205).

Rosik retoma Johan Huizinga, que visava uma teoria da cultura segundo a qual praticamente tudo o que acabou de se desenvolver em formas mais complexas de atividade cultural, incluindo o teatro, era “originalmente” uma forma de jogo (p. 226). Contudo, para Rosik, ao considerar drama inerentemente uma forma de jogo, Huizinga empregava a palavra em um sentido vago, que pode ser aplicado tanto aos aspectos ficcionais do teatro, como o teatro como *medium*:

¹⁰ “In some measure, however, his reflections belong in the province of the School of Cambridge, as well as constituting a logical consequence of its methodology and theoretical failure in seeking the origins of theatre in ritual practices”.

Por causa dessa alegada qualidade fundamental, em contraste com todas as outras artes, o teatro não pode se separar do jogo. Seguindo a abordagem ritualística, Huizinga também aceita a relação intrínseca entre ritual e teatro, mas ele vê ambos em termos de “brincar”. É evidente que Schechner encontrou inspiração para várias de suas ideias na teoria de Huizinga, na função central que ele atribui à “diversão” (ROSIK, 2002, p. 226).¹¹

A partir do capítulo 13 (*The “Language” of Dreams*), Rosik passa a ser ainda mais enfático quanto ao objetivo da tese central do livro. Através da análise de várias manifestações biológicas e culturais possíveis graças à capacidade inata do cérebro humano de criar espontaneamente imagens e pensar por meio delas, é que ele vê “as raízes” do teatro. Portanto, menos preocupado com uma origem *em si*, ele se debruça sobre as condições originantes do teatro, entendendo-o como construção imagética de segunda natureza de uma dada “realidade”, pertencente a um processo comunicacional. E pontua: “A universalidade das formas teatrais leva à conjectura de que suas raízes devem estar em uma faculdade mental elementar e vital” (ROSIK, 2002, p. 247). Expõe, com esse argumento, sua compreensão do teatro como linguagem e sua filiação aos estudos oriundos da semiótica.

Rosik encerra o livro afirmando que na busca pelas origens do teatro, os obstáculos enfrentados pela “metodologia histórica” são notórios. A escassez de evidências documentadas, segundo ele, dificultaria a busca tanto das origens da tragédia e da comédia quanto da natureza dos rituais dos quais estes supostamente se originaram. Para ele, a falta de evidências conclusivas, “lança sua sombra até sobre as origens do teatro medieval, apesar de sua relativa proximidade com o presente. É difícil imaginar qualquer método histórico que possa superar esse estado de coisas” (ROSIK, 2002, p.335). No capítulo de conclusão, pontua:

¹¹ “Because of this alleged fundamental quality, in contrast to all other arts, theatre cannot sever itself from play. Following the ritualistic approach, Huizinga also accepts the intrinsic relationship between ritual and theatre, but he views both in terms of “play”. It is evident that Schechner found inspiration for several of his ideas in Huizinga’s theory, in particular the central function he assigns to “fun”.

Enquanto tenta prover fontes adicionais e alternativas de evidência dos rituais presentes em várias partes do mundo, assumindo que sua fenomenologia seria similar às fenomenologias que geraram o teatro, na verdade constrói modelos combinados que dificilmente se encaixam até mesmo nas culturas das quais eles foram, parcialmente, retirados (ROSIK, 2002, p.335)

Essa foi – acredite-se – uma rápida apresentação do pensamento de Rosik, oriunda de apontamentos sobre um dos seus livros mais importantes, ação adotada por conta da lacuna na tradução de sua obra no Brasil (tome-se que *The Roots* foi escrito há 17 anos), e pela percepção de como a ideia de “criação de mundos ficcionais” paralelos à “realidade” – não apenas através do jogo, como também pelo uso da “palavra” – é importante para o entendimento da sobrevivência do drama enquanto forma em nossas sociedades contemporâneas.

Seguindo a proposta deste artigo, que pretende elencar alguns conceitos para a compreensão das condições de possibilidade para que adaptações e continuidades não apenas de temas, como do próprio gênero dramático em si, permaneçam através da História, gostaria de retomar o conceito central do livro *A Angústia da Influência – Uma Teoria da Poesia*, de Haroldo Bloom, lançado nos EUA em 1973.

Apesar de objetivamente voltado para o mundo da poesia e da literatura nessa obra, o teatro e a literatura dramática jamais estiveram ausentes das considerações de Bloom. Ao seu monumental trabalho sobre Shakespeare (*Shakespeare, A Invenção do Humano*, lançado nos EUA em 1998), somam-se as análises sobre peças específicas como *Hamlet (Hamlet, Poema Ilimitado)*, *Macbeth (A Dagger of the Mind)*¹², *Lear (The Great Image of Authority)*¹³, entre outros.

Nesse livro, Bloom apresenta a tese de que um autor “novo”, suficientemente “forte”, tentaria estabelecer a originalidade criativa de sua produção, predominantemente em face da “pressão modelar” de um ou mais “autores canônicos” (BLOOM, 2002, pp. 40-61). O revisionismo dialético da tese bloomiana propõe que as relações revisionárias, ou seja, a influência entre grandes autores,

¹² Sem tradução no Brasil. Tradução livre do título: “Uma Adaga da Mente”.

¹³ Sem tradução no Brasil. Tradução livre do título: “A Grande Imagem da Autoridade”

ocorrerem mediante leituras “fortes”. Em *Um Mapa da Desleitura* (2003), seu projeto prossegue e se aprofunda. Tal procedimento (a desleitura) estaria fundamentado no complexo ato crítico de interpretar dialeticamente através de um processo que envolveria ações como a apropriação (revisão), a distorção (desvio) e a correção (redirecionamento) da obra original.¹⁴

Apesar de Bloom ter sido intensamente criticado na virada do milênio, sendo mesmo proscrito em parte do cenário da crítica literária de matriz americana (e suas zonas de repercussão), sobretudo pela acusação de ter sido “falologicêntrico” ao privilegiar o estudo de “velhos autores europeus homens”, o fato é que a sua tese continua encontrando eco, sendo ela mesma reapropriada e relida com mais cuidado nos últimos anos.

Assim, a complexidade do pensamento de Bloom passa a auxiliar aqueles pesquisadores voltados para o entendimento das relações promotoras da produção poética e criativa de forma mais ampla. Segundo Edward Said (SAID *apud* CASTRO, 2011, p. 2):

Bloom é o mais raro dos críticos. Ele tem o que parece ser um comando totalmente detalhado da poesia inglesa e sua sabedoria, bem como um conhecimento íntimo das principais teorias críticas de vanguarda do último quarto de século (...) No entanto, para Bloom este aparelho gigantesco, a que ele assimilou a teoria freudiana e as doutrinas cabalísticas de Isaac Luria, um místico judeu do século 16, não é mera bagagem acadêmica. (...) O trabalho de Bloom não é apenas o revisionismo profundo, é acima de tudo extravagante, superando suas próprias limitações discursivas, e aqueles do criticismo em geral, deslocando a tessitura de textos, os termos de origens e fins, as barreiras entre poetas, críticos, historiadores e "meros" leitores, a fim de restaurar à poesia a dificuldade magisterial reivindicada por Shelley”.¹⁵

¹⁴ Ler também *Angústia da Influência e Desleitura na Filosofia da Educação Pragmatista: Dewey, Rorty e Lipman*. In: *Educação e Filosofia*, v. 30, n. 59, pp. 189-207, jan./jun. 2016. ISSN 0102-6801

¹⁵ “Bloom is the most rare of critics. He has what seems to be a totally detailed command of English poetry and its scholarship, as well as an intimate acquaintance with the major avant-garde critical theories of the last quarter century. (He is De Vane Professor of the Humanities at Yale.) Yet for Bloom this gigantic apparatus, to which he has assimilated Freudian theory and the Kabbalistic doctrines of Isaac Luria, a 16th-century Jewish mystic, is no mere scholarly baggage. (...) Bloom's work is not only thoroughgoing revisionism, it is above all else extravagant, overcoming its own discursive limitations and those of criticism generally, displacing the texture of texts, the terminals of origins and ends, the

Bloom sustenta uma ideia poética permissiva e abrangente ao afirmar que tanto o poema *quanto* a crítica são interpretações “distorcidas” de outros poemas. Contudo, ele destaca, um “novo” poema (ou a distorção interpretativa poética *daquele outro*) promoveria uma crítica mais orgânica e radical que a própria interpretação crítica poético-literária, visto que, para ele toda interpretação é uma interpretação “distorcida” e, portanto, “toda crítica é poesia em prosa” (BLOOM, 2002, p. 142).

Bloom emprega e aprofunda essa teoria em inúmeros estudos posteriores, utilizando-a, como já destacado, nas obras de autores teatrais, mais pontualmente Shakespeare. Em *A anatomia da influência – Literatura como modo de vida* (2013), ele retoma e amplia o conceito, lançado 40 anos antes.

Por fim, tomemos o conceito de *contemporâneo* como empregado por Giorgio Agamben no hoje famoso ensaio *O que é o Contemporâneo?*, oriundo de apontamentos de uma aula inaugural proferida para o curso de *Filosofia Teorética*, na Itália, entre 2006 e 2007.¹⁶ Diferentemente de como empregado nos dicionários ou de “forma coloquial”, o “contemporâneo” para Agamben refere-se não àquilo que está em perfeita harmonia com seu tempo, mas aquilo que provoca uma fissura com o tempo, não estando com ele em total concordância. Retomando o conceito nietzschiano de “intempestividade”, ele defende o esforço do leitor em tomar para si a tarefa de “fazer contemporâneo” um dado autor do passado ou a si mesmo diante do próprio tempo.

A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a *relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo*. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos

barriers between poets, critics, historians and "mere" readers, in order to restore poetry to that magisterial difficulty claimed for it by Shelley”.

¹⁶ Como traz o livro, na tradução brasileira: “O texto retoma aquele da lição inaugural do curso de Filosofia Teorética 2006-2007 junto à Faculdade de Arte e Design do IUAV de Veneza”.

porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela (AGAMBEN, 2009, p. 59).

Em muitos momentos, a expressão “ser contemporâneo de” parece dizer “ser capaz de atualizar a”, isto é, tornar presente um passado ou um arcaico (“próximo da *arké*, isto é, da origem”, como ele próprio diz), então obscuro.

Os historiadores da literatura e da arte sabem que entre o arcaico e o moderno há um compromisso secreto, e não tanto porque as formas mais arcaicas parecem exercitar sobre o presente um fascínio particular quanto porque a chave do moderno está escondida no imemorial e no pré-histórico. Assim, o mundo antigo no seu fim se volta, para se reencontrar, aos primórdios; a vanguarda, que se extraviou no tempo, segue o primitivo e o arcaico. É nesse sentido que se pode dizer que a via de acesso ao presente tem necessariamente a forma de uma arqueologia que não regride, no entanto, a um passado remoto, mas a tudo aquilo que no presente não podemos em nenhum caso viver e, restando não vivido, é incessantemente relançado para a origem, sem jamais poder alcançá-la (AGAMBEN, 2009, p. 70).

Assim, o trabalho de “tradução” de um tempo para o outro, de adaptação e, em sentido próximo, de “apropriação” também aqui se torna evidente, assim como a ideia de “certa” continuidade subjacente a tais procedimentos. Tendo em vista as intenções e dimensões desse artigo, espero que o entrelaçamento do pensamento de Rosik, Bloom e Agamben ajudem a iluminar a reflexão sobre a produção dramaturgica e suas relações com a história do teatro nos dias de hoje.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, GIORGIO. “O que é o Contemporâneo?” In: *O que é o Contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó, SC: Argos, 2009.

BLOOM, Harold. *A Angústia da Influência: uma teoria da poesia*. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

_____. *A Anatomia da Influência – Literatura como modo de vida*. São Paulo: Objetiva, 2013.

_____. *Um Mapa da Desleitura*. Rio de Janeiro: Imago, 2003.

CASTRO, Daniel Fraga. A Complexidade da Angústia da Influência de Harold Bloom. In.: *Semana de Letras (11.: 2011 : Porto Alegre, RS). O Cotidiano das Letras: Anais* [recurso eletrônico] / 11. Org. Jocelyne Bocchese ... [et al.]. FALE/PUCRS ; coord. Vera Teixeira

Aguiar. – Dados eletrônicos – Porto Alegre: EDIPUCRS, 2011. Acesso em <http://ebooks.pucrs.br/edipucrs/anais/XISemanaDeLetras/pdf/danielfraga.pdf>. Em 03 de abril de 2019.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999.

ROSIK, Eli. *The Roots of Theatre*. Yowa, Yowa Press, 2009.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à Análise do Teatro*. São Paulo: Martin Fontes, 1995.

Recebido em 17/4/19

Aprovado em 10/11/19