

# O drama numa sociedade dramatizada

por Raymond Williams

tradução de Heloisa Buarque de Almeida

Este texto faz parte de uma série de artigos sobre a TV publicados por Williams no início dos anos 70. Ele aqui nos ajuda a pensar a “novidade” da TV face a tradições mais arraigadas na constituição do mundo moderno. Lidando hoje com as mais diferentes formas da programação televisiva, dos primeiros aos últimos formatos como os “reality shows”, passando pelas novelas ou os telejornais, temos neste artigo um alerta de que, numa perspectiva crítica, não podemos perder de vista o engendramento social mais profundo das produções audiovisuais.

Rubens Machado Jr.

Drama não é mais sinônimo de teatro; a maior parte das performances dramáticas se dão atualmente nos estúdios de cinema e televisão.\* No próprio teatro – tanto nas companhias nacionais como no teatro popular – há uma imensa variedade de intenções e de métodos. Novos tipos de texto, novos tipos de notação, novos meios de comunicação e novas convenções impõem-se ao lado de textos e convenções que julgamos conhecer, mas que considero problemáticas exatamente porque estas outras formas estão presentes. O tempo dramático e a sequência numa peça de Shakespeare, os ritmos e as relações intrincadas entre coro e três atores na tragédia grega, considero que estes elementos atuem de novas maneiras quando olhamos através de uma moviola ou de uma ilha de edição, num estúdio de cinema ou de televisão,

ou quando percebemos novas relações entre ator e audiência num teatro improvisado que se apresenta nas ruas ou num porão.

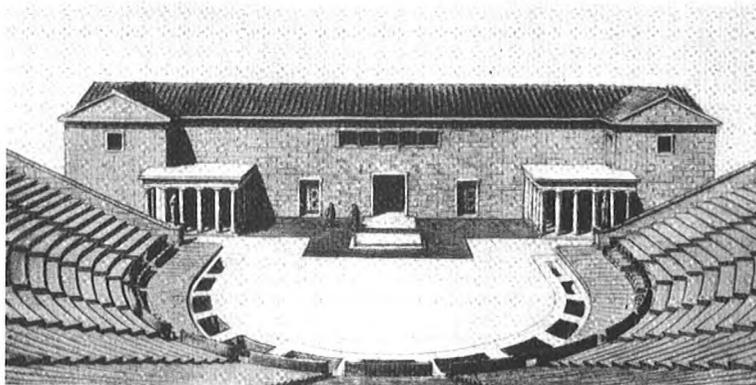
Nunca fomos uma sociedade com tantas atuações ou em que se assiste a tantas representações como nos dias de hoje. O ato de assistir, de fato, leva a certos problemas. O fato de assistir em si tornou-se problemático. A atuação dramática era originalmente algo que se dava de modo ocasional, em

sentido literal: no Festival de Dionísio em Atenas ou na Inglaterra medieval no dia de *Corpus Christi*, quando as caravanas invadiam as ruas. Os inovadores teatros comerciais da Londres elizabetana funcionavam também fora das grandes ocasiões, mas ainda assim em localidades fixas, numa capital e com uma turnê em certas cidades das províncias. Na Londres da Restauração, os dois teatros oficiais – os centros monopolistas do teatro legítimo – mal conseguiam ter a casa cheia. A construção de teatros nas províncias no século XVIII, o desenvolvimento dos teatros de variedades e os *music-halls*, a expansão dos teatros no West End londrino na segunda metade do século XIX ampliaram as ocasiões possíveis, mas diante do que estava por vir, foram apenas mudanças de ordem quantitativa. É apenas em nosso século, através do cinema, do rádio e da televisão que houve uma mudança qualitativa na audiência de espetáculos dramáticos. Não se trata apenas do fato de que *O Encouraçado Potemkin* e *No Tempo das Diligências (Stagecoach)* tenham sido vistos por centenas de milhares de pessoas, em muitos lugares e ao longo de um período contínuo, e nem de que uma peça de Ibsen ou O’Neill seja vista simultaneamente, pela televisão, por 10 ou 20 milhões de pessoas. Ainda que os números sejam impressionantes, trata-se de uma extensão compreensível. Significa que pela primeira vez a maioria da população tem acesso a um espetáculo dramático fora de ocasiões especiais ou de uma

temporada. Mas realmente inusitado – tão novo que é difícil ver sua importância – é que não se trata apenas de audiências para determinadas peças. O drama, sob novas formas, é construído de forma intrincada com os ritmos do dia a dia. Somente pela televisão é normal que os espectadores – a grande maioria da população – assistam a cerca de três horas de drama por dia, ainda que sejam certamente diversos tipos de drama. E não apenas em um dia, mas quase todos os dias. Isto é parte do que eu chamo de uma sociedade dramatizada. Em épocas passadas, a ação dramática era importante num festival, numa temporada, ou como uma ida reflexiva ao teatro; desde uma homenagem a Dionísio ou Cristo até um espetáculo teatral. Atualmente, o drama constitui uma experiência habitual: muitas vezes assistimos a mais representações dramáticas em uma semana do que a maioria das pessoas costumava ver anteriormente ao longo de toda sua vida.

Será que se trata apenas de uma expansão: como comer mais carne bovina ou usar mais camisas do que qualquer ancestral poderia conceber como um hábito humano comum? Decerto, não parece ser uma linha direta de expansão. Assistir à ação simulada de vários tipos recorrentes, não apenas em determinadas ocasiões mas de modo regular, por mais tempo do que aquele tomado pelas refeições ou por até metade do tempo que se passa no trabalho ou dormindo; tal fato, em nossa sociedade, como um comportamento majoritário constitui realmente uma nova forma e uma nova tendência. Seria certamente mais fácil negar sua importância ou exorcizar este dado notável se concordássemos, como propõem alguns, que milhões de pessoas assistem regularmente a programas que são totalmente ou na sua maioria ruins. Mas não seria exorcismo, pois se fosse verdade faria com que o fato fosse ainda mais

extraordinário. E de qualquer forma não é verdade. Apenas culturas já mortas têm escalas confiáveis de avaliação. Há proporções de distinção, importantes e variáveis, do trabalho significativo e do trivial, mas nesse sentido, atualmente, você pode encontrar o *kitsch* no teatro nacional assim como algo totalmente inovador num seriado policial. As discriminações críticas são importantes, mas também impossíveis de serem definidas *a priori*. Sob certa perspectiva, elas perdem importância diante da generalidade do próprio hábito. É preciso que nos perguntemos sobre o que há em nós e em nossos contemporâneos que nos atrai repetidamente para essas centenas ou milhares de atuações simuladas, estas peças, estas representações, estas dramatizações.



A resposta depende do ponto de vista a partir do qual se faz esta pergunta. Eu me pergunto a partir do ponto de vista de alguém que assiste e contribui a esse processo extraordinário. Mas posso ouvir – e quem não ouve? – algumas vozes conhecidas: os sérios comerciantes cujos ajudantes e aprendizes

escapam para as salas do *Bankside* londrino; os chefes de domicílio cujas esposas, ou os diretores de faculdade cujos alunos, que supostamente lêem inglês, passam a manhã lendo romances baratos e comédias. Estes homens sóbrios saberiam exatamente o que dizer sobre a Califórnia dos dias de hoje, onde você pode assistir à primeira sessão de cinema às seis e meia da manhã e, se você fizer um esforço, pode ver mais sete ou oito sessões antes da última. Ficção; representação; sonho indolente e espetáculo vicário; a satisfação simultânea da preguiça e do apetite; distração da distração pela distração. É um grande e pesado catálogo sobre nossos erros, mas hoje milhões de pessoas devolvem o catálogo sem sequer tê-lo aberto. Até que os olhos se cansem, milhões de nós assistimos às

sombras das sombras e encontramos ali substância; assistimos a cenas, situações, ações, trocas, crises. O pedaço da vida, que já foi o projeto do drama naturalista, constitui hoje um ritmo voluntário, habitual, e interno; o fluxo da ação e da atuação, da representação e da performance, transformado em uma nova convenção, em uma necessidade básica.

Não sabemos o que teria acontecido se houvesse, por exemplo, formas de transmissão ampliada das peças do teatro Globe. De certa forma, pelo menos, devemos levantar a hipótese da simples ampliação do acesso. Mesmo assim, eu ainda defendo que o que houve foi muito mais do que isso. Na verdade, pode-se descobrir fatores de tipo possivelmente causal. Nós já estamos acostumados a dizer – e isso ainda significa alguma coisa – que vivemos em uma sociedade que é ao mesmo tempo mais móvel e mais complexa e, portanto, em certos aspectos cruciais, relativamente mais desconhecida e mais obscura do que a maioria das sociedades do passado, e ainda assim que o é de forma mais insistente, mais urgente, penetrante e determinante. O que tentamos superar daquilo que nos é obscuro e desconhecido por um lado através das estatísticas – que nos fornecem resumos e análises, resumos moderadamente acurados e análises ainda mais acuradas, de como vivemos e como pensamos – nos é oferecido em outra vertente por certo tipo de dramatização. O trabalhador das minas ou da indústria de energia, o ministro e o general, o ladrão e o terrorista, o esquizofrênico e o gênio; uma casa popular e uma casa de campo, um apartamento na metrópole e uma mansão fora da cidade, uma quitinete e uma fazenda – imagens, tipos, representações – um relacionamento que começa, o final de um casamento, uma crise de saúde, ou de dinheiro, ou ligada à mudança, ou qualquer tipo de problema. Não se trata apenas do fato de que tudo isso esteja representado. Trata-se de que muito das ações dramáticas encontra sua função nessa forma experimental e investigativa; encontra um tema, um contexto e uma situação; e com alguma ênfase na novidade, traz um pouco desse tipo de vida à ação dramática.

Certamente todas as sociedades tiveram suas áreas obscuras e desconhecidas, algumas as percebendo, outras as negando. Mas a ordem pública de grande parte do drama tradicional não era, durante muitas gerações, realmente

perceptível para nós. Foi por este motivo que os grandes dramaturgos naturalistas, desde Ibsen, desistiram dos palácios, dos espaços públicos e das ruas que eram o foco das representações anteriores. Criaram, acima de tudo, as salas; salas fechadas em palcos fechados; salas nas quais a vida se centrava, mas nas quais as pessoas esperavam que alguém batesse à porta, que chegasse uma carta ou um recado, ou o grito vindo da rua, esperavam para saber o que lhes aconteceria, o que viria a interferir e a decidir o rumo de suas próprias vidas intensas e imediatas. Há uma continuidade cultural direta, na minha opinião, entre essas salas fechadas, emolduradas e iluminadas e as salas nas quais assistimos às imagens emolduradas da televisão: em casa, em nossas próprias vidas, mas com necessidade de assistir o que está acontecendo “lá fora”, como dizemos. Não “lá fora” numa rua determinada ou numa comunidade específica, mas numa vida nacional e internacional complexa e que de outro modo não seria enfocada, nem capaz de ser enfatizada, nossa área de interesse e aparente interesse tornou-se tão ampla como nunca antes, e onde o que acontece em outro continente pode afetar nossas vidas em alguns dias ou semanas – ou na pior das hipóteses, em horas e minutos. No entanto, nossas vidas continuam aqui, substancialmente no mesmo lugar, com as pessoas que conhecemos, em nossas salas que se parecem àquelas de nossos amigos e vizinhos, e eles também assistem às mesmas imagens: não apenas os eventos públicos, ou apenas por distração, mas por necessidade dessas imagens, de representações sobre no que consiste a vida de hoje para este ou aquele tipo de pessoa, nesta ou naquela situação e localidade. Talvez seja o desenvolvimento completo daquilo que Wordsworth observou em estágio inicial quando a população nas ruas (o novo tipo de multidão urbana, em que as pessoas estão muito próximas em termos físicos, mas são completamente estranhas umas às outras) perdeu qualquer noção comum e estabelecida do que é o homem e assim precisava de representações – as imagens nos painéis, novos tipos de signo – para simular e mesmo afirmar uma identidade humana: o que é a vida e com o que ela se parece além deste intenso e ansioso, pressionado e conflituoso, mundo privado da mente.

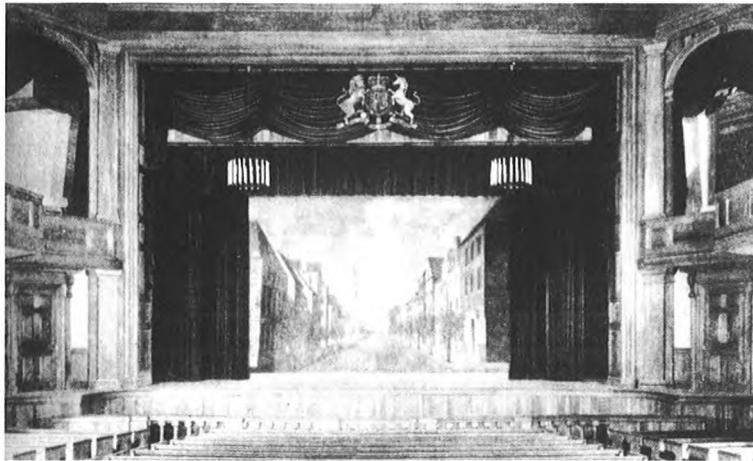
Esta é uma forma de colocar a questão; a nova

necessidade, a nova exposição – necessidade e exposição no mesmo movimento – de um fluxo de imagens, de representações constantes, algo distinto de culturas menos complexas e móveis nas quais uma representação de sentido, um espetáculo de ordem, está presente de forma clara, sólida e rígida em determinados pontos fixos, e que é então mais fortemente afirmado em uma ocasião especial, uma data ou um festival, o dia do teatro ou o dia da procissão. Mas não é apenas a necessidade e a exposição: cada uma é tanto construída como usada. No sentido mais simples, nossa sociedade foi dramatizada através da inclusão constante da representação dramática como um hábito e uma necessidade cotidiana. Mas o processo real é mais forte do que isso.

O drama é um tipo especial de uso de processos mais gerais de apresentação, representação e significação. O lugar mais alto do poder – a plataforma real em destaque – foi historicamente construído antes do lugar elevado do palco. A apresentação do poder, nos grupos hierárquicos, nas ênfases móveis da procissão, precederam os tipos atuais comparáveis de representação dramática. Os deuses tornavam-se apresentáveis ou acessíveis através de movimentos e palavras precisas, numa forma convencional conhecida. O drama é hoje frequentemente tão associado aos chamados mitos e rituais que este aspecto geral é facilmente compreendido. Contudo esta relação não pode ser reduzida a esta frouxa associação comum. O drama constitui uma separação precisa de certas formas comuns com objetivos específicos e novos. Não é nem um ritual que revela Deus, nem um mito que demanda e mantém repetição. É uma composição específica, ativa e interativa: uma ação e não um

ato; uma prática aberta que foi deliberadamente retirada de objetivos temporários práticos e mágicos; uma abertura complexa do ritual à ação pública e variável; uma mudança para além do mito em direção a *versões* dramáticas do mito e da história. Foi este drama atuante variável e experimental – e não o mundo fechado de sinais e significados conhecidos – que se firmou por si só, de modo significativo sempre em períodos de crise e de mudança, quando uma ordem era reconhecida e ainda formalmente presente, mas quando a experiência a pressionava, a testava, construindo rupturas e alternativas; a possibilidade dramática do que poderia ser feito dentro do que tinha sido feito antes estava presente, e ambas

eram presentes e mutuamente e contraditoriamente potentes, de formas específicas. Precisamos perceber este processo particularmente nos dias de hoje, quando o mito e o ritual nos seus sentidos mais comuns foram rompidos pelo desenvolvimento histórico, quando eles se tornaram, na verdade, pouco mais do que a nostalgia ou a retórica



de certo tipo de pensador e acadêmico, e ainda assim os processos básicos de apresentação, representação e significação nunca foram tão importantes. O drama rompeu com os signos fixos, estabeleceu uma distância permanente dos mitos e rituais, das figuras hierárquicas e procissões do Estado; transformou-se por motivos históricos e culturais precisos em uma forma mais complexa e atuante de questionar o mundo. Há certa relatividade nesta história sequencial, e os rompimentos se deram mais do que uma única vez. Qualquer sistema de signos que apresenta e representa pode ser incorporado em uma ordem passiva e novas imagens estranhas, da experiência e do povo reprimidos, têm que novamente

romper e ir além dessa representação. O drama de qualquer época, inclusive a nossa, é um conjunto intrincado de práticas, algumas das quais são incorporadas – os ritmos e movimentos conhecidos de um sistema residual mas ainda vivo – e algumas são exploratórias – os difíceis ritmos e movimentos de uma representação emergente, seus rearranjos e novas identificações. Sob pressões reais, estes tipos diversos são freqüentemente fundidos de modos intrincados e poderosos; raramente se trata de um simples caso do modelo do drama antigo por oposição ao novo.

Mas o drama que se distinguiu, não se separou completamente do todo. Práticas congruentes e comparáveis existem em outras partes da sociedade assim como no drama, e elas são muitas vezes interativas: tanto mais interativas quando menos formal for o sistema de signos fixos. Na verdade, o que temos atualmente é uma nova convenção de superposições deliberadas. Vou dar um exemplo simples. Os atores cada vez mais se movem de um personagem em um peça, que consideramos especificamente uma arte dramática, para aplicar as mesmas habilidades, ou semelhantes, numa atuação contratada e esfuziante sobre um charuto ou um creme facial. Eles podem ficar pouco à vontade com isso mas, como dizem, é melhor do que nada. Ainda é o trabalho de atuação, apesar de tudo; eles não estão mais comprometidos com aquele charuto do que com o personagem de detetive policial, pelo qual também foram contratados. Alguém escreveu, alguém o dirige, ele ainda está na profissão. Na Inglaterra, há sinais convencionais que avisam que os comerciais serão apresentados, mas a superposição de método, de habilidades e de indivíduos é um sinal menor e menos facilmente reconhecido de um processo mais geral, no qual as rupturas são mais difíceis de distinguir.

A nossa sociedade, nem é preciso reiterar, é suficientemente dramática em um sentido óbvio. Existem certos tipos de ações em determinada escala que atraem comparações dramáticas e que são apresentadas de formas que nos deixam sempre na dúvida se somos espectadores ou participantes. O vocabulário particular da produção dramática – drama, tragédia, enredo, situação, atores, performances, papéis, imagens – é apropriado de modo contínuo e

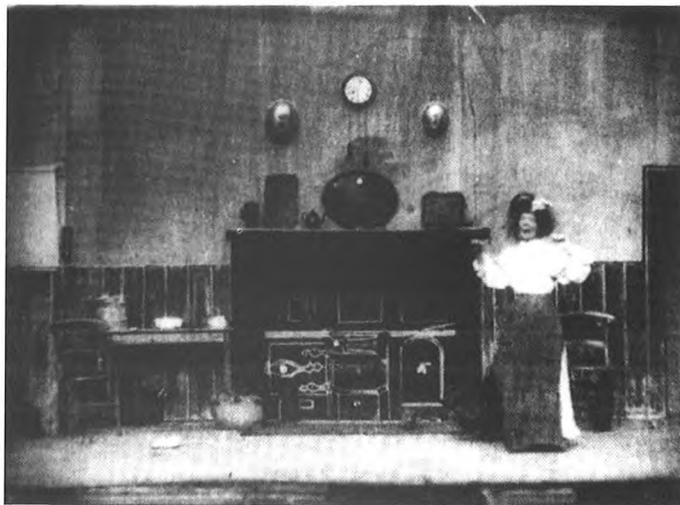
convencional nestas grandes ações. Ademais, seria bem mais fácil, como podemos sentir hoje, se apenas os atores representassem e apenas os dramaturgos escrevessem enredos. Mas já superamos esta situação faz tempo. Naquilo que chamamos de cena pública, ou diante do olhar público, figuras improváveis mas plausíveis sempre aparecem para nos representar. Homens particulares são destacados em uma universalidade temporária, e este processo é tão vivo e complexo que muitas vezes somos convidados a vê-los ensaiar seus papéis ou a discutir os enredos. Certa vez, Walter Bagehot\* fez uma distinção entre uma classe dirigente verdadeira e um espetáculo teatral de poder: ele afirmava que a viúva de Windsor, em seu estilo inovador de cinismo elegante e bem aceito, precisava ser mostrada, ser vista em uma parada diante de um povo que não poderia jamais compreender a realidade mais complexa do poder. Assisti hoje de manhã à cerimônia televisionada de abertura do Parlamento. Uma coisa é dizer que foi puro teatro; mas é mais difícil notar e afirmar que além de sua pompa residual havia um outro processo mais naturalizado que é também, em parte, parente do teatro. É certo que os monarcas sempre fizeram algo semelhante, ou prepararam para que fosse feito por eles. Aqueles que duraram tinham consciência de suas imagens, mesmo que se chamassem de sua majestade. Ademais, como muitos atores, os papéis parecem tomar as pessoas: elas se encaixam nos papéis, como aquele que representa o rei. O que é de fato novo não é algo neles, mas em nós.

Muitas vezes, é realmente difícil acreditar em todas as partes desta dramatização ubíqua. Se a vemos em outro período ou em outro lugar, ela parece visivelmente afetada e desgastada, ouvem-se os ruídos de seu maquinário. Por vezes, em momentos de crise, nós deixamos de lado este teatro social ou adormecemos em meio dele. Mas não são apenas papéis e enredos, são convenções. Quando se pode notar uma convenção, ter realmente consciência dela, ela provavelmente já está perdendo sua força. Além do que muita gente pode ver como o aspecto teatral de nosso mundo público consciente de sua imagem, há um drama mais sério, efetivo e profundamente enraizado: a dramatização da própria consciência. “Eu falo em nome da Inglaterra”, diz a fala daquela figura pública teatral, apesar de

que, desde que passamos a ver os testes, e vimos outros atores tentando ganhar o mesmo papel, podemos ter nossas reservas; podemos até dizer “bem, eu estou aqui, e você não fala em meu nome”. “Exatamente”, responde a figura, com uma segurança inabalável em seu papel, pois agora uma consciência diferente, uma dramatização mais profunda, começa a se efetivar; “você fala por si, mas eu falo em nome da Inglaterra”. “Onde ela fica?”, você pode perguntar, olhando para os lados. Num dia bonito, a partir de um lugar alto, você pode enxergar a até quase 70 quilômetros de distância. Você conhece alguns lugares, e lembra-se de outros; você tem memórias, definições e uma história.

Contudo, em algum ponto ao longo do *continuum*, normalmente muito cedo, você tem... o quê? Representações; tipificações; imagens atuantes; papéis ativos a representar que as pessoas estão representando, ou algumas vezes recusando-se a representar. As convenções específicas desta dramatização particular – um país, uma sociedade, um período da história, uma crise de uma civilização; estas convenções não são abstratas. Elas

são profundamente trabalhadas e retrabalhadas em nossas relações vividas. Elas são nossas formas de viver e de conhecer, que colocamos em prática todos os dias e, enquanto a convenção tiver consistência, enquanto as relações fizerem sentido, a maior parte das práticas as reforçam. Um tipo específico de autonomia – o aqui e agora – está em parte livre delas; mas trata-se normalmente de uma autonomia da privacidade, e a figura privada – o caráter do eu – já está amplamente sujeito à apropriação de algumas destas formas de dramatização: produtor ou consumidor, casado ou solteiro, membro ou exilado ou errante. Foras destas opções, há o que



chamamos de o irreduzível: o homem ainda não acomodado. Mas o processo atingiu tal nível de expansão que atualmente existem, em uso, convenções até mesmo do isolamento. O indivíduo solitário é hoje um tipo usual: é um exemplo do que eu quero dizer por uma convenção dramática que se amplia a partir do teatro para a consciência. Depois de uma geração daquele drama naturalista que criou a sala fechada – a sala na qual as pessoas viviam, mas tinham que esperar notícias do mundo de fora – outro movimento criou um outro centro: a figura isolada, o estranho, que em *Road for Damascus*, de Strindberg, ainda buscava ativamente por si

mesmo e por seu mundo, testando e descartando este papel e aquela imagem, esta memória que o confirmasse e aquela situação que o reforçasse, e cada uma delas desmoronava até ele voltar, toda vez, para o mesmo lugar. Meio século depois, duas figuras completamente isoladas, seu mundo nunca havia desmoronado, mas sequer havia sido criado, sentavam-se na estrada esperando o quê? – digamos, Godot – chegar. Vamos, eles diziam, mas não saiam

do lugar. Uma década depois, outras figuras mais radicalmente isoladas eram vistas enterradas até o pescoço, e tudo que se podia ouvir nesta convenção parcial e persuasiva era um grito, uma respiração. Privacidade, privação. Um mundo público perdido, um mundo público impossível de ser criado.

Estas imagens nos desafiam e nos envolvem, pois para começar são imagens pelo menos da dissensão, da discordância pública de formas fixas. Mas aquele outro teatro, a dramatização pública, é tão contínuo, tão insistente, que a dissensão por si só tornou-se muito fraca diante dele. A dissensão, como qualquer herói trágico moderno, não pode fazer outra coisa senão morrer.

E o dissenso crítico, uma forma pública que se pode levar às palestras e aos exames, ele também retorna ao lugar de onde veio, e pode ou não sabê-lo pela primeira vez. Um homem francês que conheci, um homem que havia aprendido como ninguém os modos de percepção que constituem dissensos críticos, me disse uma vez, alegremente: “a França, você sabe, é um romance burguês ruim”. Posso perceber como ele tinha razão: os modos de dramatização, de ficcionalização, que constituem convenções sociais e culturais atuantes enquanto formas não apenas de interpretar como também de organizar a realidade são, como ele dizia, um romance burguês – seus tipos humanos ainda fixos, mas perdendo suas convicções; suas ações humanas, suas disputas por posses e por posição social, por carreiras e relações de ascensão profissional são ainda tão limitadas quanto antes, mas ainda não foram superadas na realidade pública interativa e na consciência pública. Eu respondi educadamente, “sim, a Inglaterra também é um romance burguês ruim. E Nova York um romance metropolitano ruim. Mas há uma dificuldade, ou pelo menos eu a vejo como dificuldade. Você não pode devolvê-los à biblioteca. Você tem que ficar com eles. Você tem que lê-los várias vezes”. “Mas de forma crítica”, ele respondeu, com uma rapidez envolvente. “Mas ainda lendo os mesmos livros”, eu retruquei.

Acho que este é o ponto em que nos encontramos hoje. Muitas pessoas me perguntaram porque, tendo sido formado no campo da literatura e particularmente do teatro, com uma carreira voltada para escrever sobre e ensinar história do drama e sua análise, eu me mudei – *mudei* – para o que eles chamam de sociologia, se eles tivessem certeza que eu não ficaria ofendido com a pergunta (e alguns certos de que seria o oposto, e eu os agradeço). Eu poderia ter dito, discutindo a questão, que Ruskin não se mudou da arquitetura para a sociedade, mas que ele via a sociedade na arquitetura – em seus estilos, suas intenções, suas estruturas de poder e de sentimento, suas fachadas e seus interiores e na relação entre eles; ele pôde então aprender a interpretar tanto a arquitetura como a sociedade de novas maneiras. Mas prefiro falar por mim mesmo. Eu aprendi alguma coisa quando analisava o drama que me parecia ser eficiente não apenas como uma forma de interpretar determinados aspectos da sociedade, mas como uma forma de conhecer

algumas das convenções fundamentais que associamos à própria sociedade. Estas, por sua vez, tornam vivos alguns problemas do drama de forma totalmente inusitada. Foi ao olhar sob as duas perspectivas, a do palco e a do texto, e a da sociedade em funcionamento, sendo representada em ambos, que pensei ter percebido a importância da sala fechada – a sala no palco, com sua nova metáfora da quarta parede – como um fato social e um fato dramático ao mesmo tempo.

A sala está ali, não como uma entre várias outras possíveis convenções cênicas, mas porque constitui um ambiente formador – uma estrutura particular dentro da qual vivemos – e também em processo contínuo, como uma herança, e em crise – a forma sólida, a declaração convencional sobre como nós vivemos e o que nós valorizamos. Esta sala no palco, esta sala de estar fechada, onde coisas importantes acontecem e onde coisas de uma outra ordem de importância chegam como notícias de um mundo de fora separado, esta sala é uma convenção e agora um hábito no teatro, mas é também de forma sutil e persistente um personagem, um ator, um conjunto que nos define e pode ser uma armadilha, um objeto alienado que agora representa nossa situação no mundo. Eu assisti, fascinado, a como esta sala foi desmontada; a mobília foi retirada, o espaço foi ampliado; as pessoas encaravam umas às outras em meio a um vazio com apenas seu corpo, o corpo como um objeto ou o corpo como um ritmo a descobrir, com o qual jogar, a ser exaurido. Todavia, mais importante do que isso foi um processo dinâmico quando a sala foi dissolvida, pois a cena não é mais externa e ainda assim é viva, e o que vemos é uma projeção de imagens observadas, lembradas e desejadas. Ao passo que Strindberg, na virada do século, escrevia um novo teatro de imagens em movimento – uma parede coberta de rostos, aspectos do caráter e das aparências se dissolvendo, se fragmentado, se fundindo, assombrando, os objetos transformando-se de modo literal quando você olha para eles – ao passo que ele escrevia isso, indo além da capacidade teatral de seu tempo, outros homens, de formas diferentes, estavam descobrindo os meios de fazer as imagens se mover, encontrando a base técnica para o cinema, uma nova mobilidade e com os recursos de *fade*, de dissolver, de cortar, fazer *flashback*, *voice-over*, o recurso da montagem,

que são formas técnicas mas também modos de percepção, de relatos, de composição e de encontrar o nosso caminho.

Novamente ouvi, como se fosse a primeira vez, o que ainda era chamado pelo hábito de dramaturgia, ou mesmo diálogo; ouvi em Tchekov e percebi então uma estranheza habitual: as vozes não estavam mais falando umas com ou para as outras; talvez estivessem falando uma ao lado da outra, ou falando com si mesmas na presença de outras. Mas havia uma nova composição através da qual um grupo falava, ainda que fosse um grupo estranho e negativo; nenhum indivíduo terminava aquilo que tinha começado a dizer, mas intersectava ou era intersectado pelas palavras de outros, casuais e confusas, palavras estas que, por sua vez, não eram terminadas: uma rede de vozes através da qual, ainda que de modo negativo, o grupo falava mas nenhuma pessoa era capaz de articular de modo completo. Isso é hoje um processo tão normal em termos de diálogo dramático que pode ser ouvido, todas as noites, num seriado de televisão, sem ser uma simples imitação. É uma forma de falar e de ouvir, um ritmo específico de uma consciência particular; no final, uma forma de relação incompleta, passageira, ansiosa, que está presente no palco ou no texto mas que é também, de modo amplo, uma estrutura de sentimento num mundo contemporâneo específico, num período da história que tem este caráter passageiro familiar e complexo. Considero que eu não poderia ter compreendido estes procedimentos dramáticos como *métodos* – ou seja, como modos gerais importantes – se eu não os tivesse analisado a partir das duas perspectivas. Eu talvez pudesse percebê-los como técnicas: um ponto de vista profissional, mas na minha experiência insuficientemente profissional, pois quando a técnica e o método encontram uma identidade ou, tão comum atualmente, uma fratura importante, surgem todas as questões difíceis desta disciplina.

Estou aqui para propor nada mais nada menos do que as questões dessa disciplina. Ou seja, eu proponho as perguntas, mas então me coloco de lado e argumento, sem me valer de meu título, através de minhas respostas particulares.



WILLIAMS, Raymond. “*Drama in a Dramatised Society*”, On Television: Selected Writings, ed. Alan O’Connor, Londres, Routledge, 1989, pp. 3-13.

Aula Inaugural, Universidade de Cambridge, 29 de outubro de 1974.

\* Foram retiradas as notas introdutórias de Williams a esta palestra.

\* Walter Bagehot (1826-1877) foi escritor e cientista político inglês, autor de *A Constituição Inglesa*.