

COMPARANDO PÓS-MODERNO E PÓS-DRAMÁTICO: A MULTIPLICAÇÃO DO PREFIXO.

VALMIR ALEIXO FERREIRA*

O fato dos prefixos terem a função de trazer às palavras, novos significados, faz com que algumas pessoas manipulem seus diversos sentidos, na intenção de patentear-los. A pluralidade de significados deve ser compreendida de uma forma radicalmente múltipla e tentar agrupá-los no âmbito de um conceito generalista é reduzir sua capacidade criativa de significação. Existem hoje, várias possibilidades e uma profunda complexidade nas análises realizadas no campo do teatro e geralmente esses estudos são divididos em três áreas: primeiro pode-se analisar somente o texto dramático, a obra literária; segundo o espetáculo em si, as escolhas e soluções de sua encenação; e por último podemos nos debruçar na relação do espetáculo com o espectador, o que é comumente chamado de estudos de recepção.

Na consolidação do teatro como um campo de conhecimento e de produção de significados, tem apresentado, nos últimos anos, algumas discussões epistemológicas como definição de pós-modernismo e sua transferência para o campo da teoria do teatro contemporâneo, o que veio a ser chamado pelo teórico alemão Hans-Thies Lehmann¹, de teatro pós-dramático.

Vivemos imbuídos numa profunda sensação de sobrevivência, imersos nos extremos do presente, para o qual “não parece haver nome próprio além do atual e duvidoso uso do prefixo pós: pós-modernismo, pós-colonialismo, pós-feminismo”². Isso porque há uma sensação de desorientação, um distúrbio de direção, um processo de fragmentação

* Universidade Federal do Rio de Janeiro, mestrando em História Comparada – PPGHC e membro da ABRACE – Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas.

¹ Hans-Thies Lehmann é professor de Estudos Teatrais da Universidade Johann Wolfgang Goethe, em Frankfurt, trabalhou como dramaturgo com diretores de destaque na Europa, é membro da Academia Alemã de Artes Cênicas. Elaborou o conceito de pós-dramático.

² Bhabha, Homi K. O local da cultura. 4 ed. BH: Editora UFMG, 2007. 19 p.

gerando isolamento, onde os interesses coletivos são alijados em detrimento das vontades particulares, do específico, espaços esses onde os valores culturais são negociados, transformando-se em mercadorias. A sociedade do espetáculo e do efêmero encontra-se no âmago desses desejos por individualidades. Neste sentido, só é possível compreender o que seria o Teatro Pós-dramático por meio do conceito de Pós-Modernismo, pois acredito que as noções apresentadas por Lehmann estão profundamente relacionadas com as características da cultura pós-moderna. Aponto como principal hipótese deste trabalho o processo de transferência e adaptação da categoria de Pós-Modernismo para o campo do teatro. Identificando nos anos 50 a gênese, a partir da dramaturgia do Teatro do Absurdo, das principais mudanças da escritura dramática e o início de um processo de super valorização da tecnologia em detrimento da arte. A assepsia tecnológica, o elogio e a busca por maior qualidade técnica, por meio do seu alto custo, muitas das vezes inviabilizam um trabalho coletivo, com mais atores, hoje temos textos e sons sendo enunciados por computadores nos teatros e me parece que o sentimento e as relações sociais que são desde os primórdios matéria prima do teatro ficaram relegados a papéis coadjuvantes.

Fredric Jameson e as características do Pós-modernismo: a perda da historicidade e o elogio da fragmentação.

Uma das principais características do pós-modernismo, apresentadas por Jameson³, é a perda da historicidade existente na cultura pós-moderna o que representa uma exaltação do presente, a única realidade possível seria o próprio presente, negando todo processo histórico do qual ele, o presente, é consequência. A cultura pós-moderna prioriza o tempo efêmero, o tempo das experiências do agora. Observamos que o conhecimento nos vêm pelo estudo da história e pela observação e não apenas pelas experiências, ou seja, não existe conhecimento e consciência sem história. O individualismo, o específico e o fragmento são elementos que pertencem a essa cultura do presente, muitas das vezes em detrimento de uma preocupação social, coletiva e equitativa.

³ Frederic Jameson é professor de Literatura Comparada e Dramaturgia da Duke University, na Carolina do Norte, EUA, e também, crítico literário e pensador marxista, conhecido por sua análise da cultura contemporânea e da pós-modernidade.

Da mesma forma, a polêmica da Pós-Modernidade já tem seus clássicos, tal como a provocativa obra publicada em 1979 por Jean-François Lyotard, com o título *A Condição Pós-Moderna* – na verdade um dos primeiros ensaios filosóficos a adotarem esta noção que já adentrara há algum tempo o campo da arte e da arquitetura, e que já tinha registrado aparições isoladas em outros campos do saber. Clássicos, também, são os livros de Fredric Jameson, a começar pela primeira conferência do historiador marxista sobre o Pós-Modernismo em 1982, mais tarde desenvolvida em um ensaio mais extenso que foi publicado pela revista *New Left* (1984) sob o título *Pós-Modernismo: a Lógica Cultural do Capitalismo Tardio* (2006). O ensaio de Jameson é uma resposta veemente ao livro de Lyotard, e ambos constituem o núcleo mínimo da já histórica discussão sobre o Pós-Modernismo.⁴

O termo pós-modernismo utilizado primeiramente por Fredric Jameson em seu trabalho *Pós-Modernismo: a Lógica Cultural do Capitalismo Tardio* e posteriormente por Terry Eagleton com seu livro *As ilusões do Pós-Modernismo*, tem se apresentado de maneira múltipla, adquirindo vários sentidos, que alias é uma característica deste pensamento que seria a cultura pós-moderna. Segundo Eagleton, a palavra pós-modernismo refere-se em geral a uma forma de cultura contemporânea, enquanto o termo pós-modernidade alude a um período histórico específico⁵. Pós-modernidade é uma linha de pensamento que questiona as noções clássicas de verdade, razão, identidade, objetividade e as grandes narrativas. Contrariando essas normas que pertencem a um paradigma iluminista, o pós-modernismo vê o mundo como algo incerto, gratuito, diverso, instável, imprevisível, um conjunto de culturas ou interpretações desunificadas, gerando certo ceticismo em relação história.

Com relação a pós-modernismo, (...) uma vez que esse conceito não é só contestado, mas é também intrinsecamente conflitante e contraditório. (...) Pós-modernismo não é algo que se possa estabelecer de uma vez por todas e, então, usá-lo com a consciência tranqüila. O conceito se existe um, tem que surgir no fim, e não no começo de nossas discussões do tema.⁶

⁴ Barros, José D'Assunção. Historiografia e Pós-Modernidade in *Revista do Mestrado de História – Revista do Mestrado de História da Universidade Severino Sombra*, vol.12 – nº11 – nº1, 2009. 11 p.

⁵ _____. Historiografia e Pós-Modernidade in *Revista do Mestrado de História – Revista do Mestrado de História da Universidade Severino Sombra*, vol.12 – nº11 – nº1, 2009, p.11-61:

⁶ Jameson, Fredric. *Pós-Modernismo: a Lógica Cultural do Capitalismo Tardio*. 2 ed. SP: Ática, 1997. 25 p.

É difícil discutir a teoria do pós-modernismo de modo geral sem recorrer à questão da “surdez histórica”. É como se o pós-modernismo elaborasse conceitos e noções para classificar um período que o mesmo nega, “um esforço de medir a temperatura de uma época sem ter os instrumentos e em uma situação em que nem mesmo estamos certos de que ainda exista algo com a coerência de uma época”. Esse retorno imprevisível do discurso como a “narrativa pós-moderna sobre o fim das narrativas”, sugere uma característica relevante da teoria do pós-modernismo: o modo pelo qual qualquer observação sobre o presente pode ser mobilizada para se investigar o próprio presente, e pode ser utilizada como sintoma e índice da lógica mais profunda do pós-moderno, que assim, se torna imperceptivelmente sua própria teoria. Seria um estudo sobre si mesmo em detrimento do estudo do outro, deixando de lado qualquer possibilidade de alteridade, tornando-se assim, terreno fértil para a exacerbação do individualismo contemporâneo. A história foi à primeira vítima do pós-modernismo, a partir de uma teoria do presente, ou seja, a presentificação das experiências vivenciadas.

Uma cultura verdadeiramente inovadora, que nos restituísse a história, somente poderia surgir através da luta coletiva para se criar um sistema social mais equitativo. O pós-modernismo não é a dominante cultural de uma ordem social totalmente nova, mas o reflexo e aspecto concomitante de mais uma modificação sistêmica do próprio capitalismo. Justamente por não ser algo novo, o pós-modernismo é, em última instância, um instrumento estratégico do capitalismo para transferir os valores prioritários da sociedade, entendendo como valores prioritários, aqueles que garantissem o bem estar da sociedade como um todo e não os interesses de pequenos grupos.

Desse modo, a preparação econômica do pós-modernismo, ou do capitalismo tardio, começou nos anos 50, depois que a falta de bens de consumo e de peças de reposição da época da guerra tinha sido solucionada e novos produtos e novas tecnologias, inclusive é claro, a da mídia, puderam ser introduzidos. No mundo do fragmento, é preciso fazer como os bancos e bolsas de valores, isto é, aprender a totalizar. Uma das tarefas básicas hoje é discernir as formas de nossa inserção como indivíduos em um conjunto multidimensional de realidades percebidas como radicalmente descontínuas.⁷

⁷ _____ . Pós-Modernismo: a Lógica Cultural do Capitalismo Tardio. 2 ed. SP: Ática, 1997. 23 p.

Nesse contexto, não é de admirar a proliferação de teorias do fragmento, que acabam simplesmente por duplicar a alienação e a reificação⁸ do presente. O próprio nome pós-modernismo aglutinou um grande número de eventos artísticos e estudos até então independentes, e estes, ao serem assim denominados, comprovam que continham, de forma embrionária, sua própria tendência a fragmentação e se apresentam agora para documentar fartamente a sua genealogia múltipla.

A função política do pós-modernismo está em deformar, a grosso modo, nosso entendimento da realidade e nossa capacidade de interpretar os signos culturais. Sendo assim, tenta reescrever todas as coisas familiares em novos termos e formatos, e assim propor modificações, novas perspectivas idealizadas, uma confusão de valores e de sentimentos, com o objetivo de cooptar a atenção para algo fragmentário e descontínuo. O pós-moderno deve ser visto como a produção de pessoas pós-modernas, capazes de interpretar e viver em um mundo sócio-econômico muito peculiar, um mundo cujas estruturas, características e demandas objetivas constituiriam a situação para a qual o pós-modernismo é a resposta.

Terry Eagleton, entre a totalidade e a facilidade sedutora do particular.

Ao pontuar os limites do pós-modernismo como padrão dominante, Terry Eagleton desenvolve uma análise rigorosa dos argumentos pós-modernos, apresentando um mundo efêmero e descentralizado, de consumismo e da indústria cultural⁹. Agora, é preciso compreender a maneira pela qual, situações específicas se entrelaçam com um contexto mais amplo, cuja lógica contribui para determinar nossos destinos.

⁸ Reificação: Termo que possui sentido, geralmente, negativo. Segundo a teoria marxista a reificação é o último estágio da alienação do trabalhador, no sentido de que sua força de trabalho se transforma em valor de troca, escapando a seu próprio controle.

⁹ “Os fins a que o Esclarecimento dizia estar comprometido, isto é, relativos à emancipação humana, não se realizaram, e as suas forças foram direcionadas à geração de riquezas e à produção de tecnologias. A este processo de Esclarecimento da racionalidade instrumental Adorno e Horkheimer chamaram de *indústria cultural*. Para eles, o que esta deseja é uma produção em série de bens culturais cuja finalidade é satisfazer, de forma ilusória, as necessidades geradas pela estrutura de trabalho e também para manter a carência de novos produtos.” Danner, Fernando. A Dimensão Estética em Theodor W. Adorno in THAUMAZEIN: Revista on-line do Curso de Filosofia – Centro Universitário Franciscano – UNIFRA, PUCRS, Número 3 - Outubro de 2008. <http://sites.unifra.br/thaumazein/N%C3%BAmerosAnteriores/AnoIIIN%C3%BAmero03/tabid/1587/Default.aspx>

Pós-modernismo é um estilo de cultura que reflete um pouco essa mudança memorável por meio de uma arte superficial, descentrada, infundada, autorreflexiva, divertida, caudatária, eclética e pluralista, que obscurece as fronteiras entre cultura elitista e a cultura popular.(...) O quão dominante ou disseminada se mostra essa cultura – se tem acolhimento geral ou constitui apenas um campo restrito da vida contemporânea – é objeto de controvérsia.¹⁰

A base histórica do pós-modernismo reside na crença da falência temporária dos movimentos políticos, de massa e do culto ao particular. Num período em que nenhuma ação política de grande projeção se afigura como realizável, e a micropolítica parece à ordem do dia, onde para se viabilizar qualquer produção de arte e de cultura, chegamos a uma situação em que se emprega a agressividade profissional como elogio e se considera falha moral sentir-se pessimista em relação a algo. Soa como ilusório acreditar que as próprias limitações políticas darão conta de nossas necessidades. O fato é que a totalidade social é um projeto exequível e convertê-lo em políticas fragmentadas é uma quimera. Ou seja, é preciso existir sim, políticas sociais e culturais para as ditas minorias, e para além dessas, é necessário garantir também políticas públicas para a totalidade da sociedade.

A questão, de todo modo, é que o conceito de totalidade implica um sujeito para quem ela faria alguma diferença prática; mas esse tal sujeito foi rechaçado, incorporado, dispersado ou metamorfoseado em algo sem existência, por isso o conceito de totalidade tem grandes chances de cair junto com ele, (...) o descrédito teórico da idéia de totalidade não surpreende numa época de derrota política para a esquerda. (...) Mas o ceticismo em relação às totalidades, de esquerda ou de direita, costuma ser um tanto espúrio. Ele em geral acaba significando uma desconfiança de certos tipos de totalidade e um endosso entusiasta de outros.¹¹

Esse endosso entusiástico fica bem claro quando observamos a mídia, o que acontece hoje é uma totalidade midiática sustentada por um caráter profundamente alegórico e, a todo o momento, substituível. Não há por que supor que as totalidades sejam sempre homogêneas e se estamos perdendo identidade, isto tem mais a ver com as operações do capitalismo e seus modelos de consumo profundamente uniformizantes e com o

¹⁰ Eagleton, Terry. As ilusões do pós-modernismo. RJ: Zahar, 1998. 7 p.

¹¹ _____. As ilusões do pós-modernismo. RJ: Zahar, 1998. 20 p.

processo de mercantilização das formas culturais. Nesse momento de fragmentação política, onde as questões mais abstratas de estado, modo de produção e justiça econômica mostraram-se por ora muito difíceis de solucionar, sempre podemos desviar nossa atenção para algo mais familiar e imediato, mais sensível e particular. Como por exemplo, o corpo, que assumiu no teatro pós-dramático e na mídia, de modo geral, o papel de protagonista, já que ele por si só representa o próprio espetáculo.

Se não é mais possível realizar nossos desejos políticos na prática, então devemos em vez disso direcioná-los para o signo, e ao fazê-lo, confiscar algumas das energias que poderíamos ter investido na sua efetiva realização. (...) Mas a linguagem, como todo o resto, também poder vir a figurar como um fetiche – tanto no sentido marxista de ser reificada, investida de um poder excessivamente numinoso (divino), como no sentido freudiano de substituir algo no momento indefinidamente ausente.¹²

Para Eagleton, existem dois tipos de pós-modernismo, o reacionário que vê o mercado como encantadoramente positivo e o radical, que oculta o valor criador, a capacidade de criar dentro da lógica de reprodução da própria cultura pós-moderna, e este precisa ser encontrado por todos, como desejava Brecht¹³, porque a liberdade para alguns, sempre vem acompanhada da falta de liberdade de outros.

A história do pós-modernismo tende a ser vivida de uma forma hegemônica, universalizando seu exemplo contra aqueles que ele mesmo acusa de modelos universais e conclui que os conceitos que dão conta de uma natureza humana compartilhada nunca têm importância.

Eagleton conclui defendendo o modelo epistemológico do socialismo, que segundo ele, o socialismo tem por objetivo moldar uma sociedade em que não teríamos mais de justificar nossas atividades diante do “tribunal da utilidade”.

O socialismo resume-se, portanto, por essência, a uma questão estética: onde estiver a arte, haverá seres humanos. Mas existem maneiras distintas de estetizar a existência social, e essa difere

¹² _____. As ilusões do pós-modernismo. RJ: Zahar, 1998. 26 p.

¹³ Bertolt Brecht, dramaturgo e teórico alemão que criou um teatro denominado épico, crítico, dialético e socialista desenvolvendo técnica e estilo próprios, que insistem no caráter histórico da realidade representada (historicização), propondo ao expectador que tome distância e não se deixe enganar por um caráter trágico, dramático ou simplesmente ilusionista do teatro.

bastante do estilo de vida, do desígnio, da mercadoria ou da sociedade do espetáculo. (...) Nesse sentido, uma das formas mais comuns do dogma pós-modernista encontra-se no recurso intuitivo à “experiência”, absoluta devido à impossibilidade de negá-la. (Nem todos os recursos à experiência precisam ser desse tipo.) Esse intuicionismo representa a forma mais sutil e difundida de dogmatismo contemporâneo.¹⁴

O Teatro do Absurdo como a gênese do pós-dramático.

Chama-se de teatro do absurdo o movimento da escrita do texto dramático que redefiniu as formas desta narrativa, do qual seus maiores representantes são Samuel Beckett que já em 1949 escreveu *Esperando Godot*, Eugene Ionesco que em 1950 escreveu *A Cantora Careca*, Arthur Adamov que escreveu, em 1957, *Paolo Paoli*, e Jean Genet com *O Milagre da Rosa*, escrito em 1951.

O estouro desta vanguarda tem grande importância para a genealogia do teatro pós-dramático. No final da década de 1950 começa o estouro internacional e é dada a largada não só para a vanguarda como também para a cultura pop, que envolverá todos os campos da vida pública e privada. Tanto nas artes plásticas quanto na cultura cotidiana seguia influências norte-americana e passou a haver no campo do teatro uma recepção empolgada das peças de Beckett e Ionesco como reação ao teatro cultural “enrijecido” e profundamente ideológico.

Desenvolveu-se no mundo todo e especialmente na Alemanha Ocidental, por volta de 1965, um novo teatro de provocação e de protesto. Foram emblemáticas as montagens de Marat/Sade por Konrad Swinarski em Berlim e por Peter Brook em Londres, ambas em 1964.¹⁵

Nos anos 1960 o teatro do absurdo também está sob o foco do interesse. Ele deixa para trás a compreensibilidade imediata do curso da ação, mas em meio à dissolução do sentido se mantém assombrosamente aferrado às unidades clássicas do drama. Mas o que ainda liga Ionesco, Beckett e outros autores é a predominância do discurso. Esse

¹⁴ _____. As ilusões do pós-modernismo. RJ: Zahar, 1998. 71 p.

¹⁵ LEHMANN, Hans-Thies. Teatro pós-dramático. Trad. Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac & Naify, 2007. 85 p.

teatro da rigorosa crítica do sentido se compreendia como esboço de uma realidade, tendo o autor como seu criador, mesmo como representação do absurdo, permanecendo o teatro à imagem do mundo. E o teatro do absurdo, assim como o novo teatro de provocação, permanecia comprometido com aquela hierarquia do teatro dramático que acaba por subordinar os recursos teatrais ao texto.

Temos nesse momento a primeira grande distinção entre o grupo de teatro do absurdo mais preocupado com o indivíduo, com uma reflexão expressionista e uma encenação de aspecto extremista, e por outro lado, o chamado grupo de teatro político de Brecht, Sartre¹⁶ e Piscator¹⁷ que priorizam o teatro social, existencialista, onde o distanciamento é um elemento de análise da encenação para se chegar a um estado de consciência. Essas duas vertentes, ou modos de se pensar e fazer teatro, estão presentes até hoje, como podemos observar no texto da personagem Júlia, do espetáculo *Ópera dos Vivos*, de 2010, da Companhia do Latão:

MÃE – Filha, porque você está sempre à espera? Aqui (no nosso teatro), é preciso ser mais Brecht do que Stanislavski. Não podemos só sentir, temos que tentar compreender. Você tem que exagerar a dor que sofre. Em parte será verdade, em parte fingimento. Exagera, viu? E não confessa nada. Tem gente que confessa um pouquinho pensando que vão parar com a tortura, mas o pouquinho só piora. O melhor é não confessar nada. Você me entende? Já tomou café?¹⁸

Nesses dois modelos, permanecem intactas as características do teatro dramático: predominância do texto; conflito de personagens; totalidade de uma ação cênica com início, meio e fim; e a representação do mundo.

¹⁶ Jean-Paul Sartre, filósofo e dramaturgo de orientação marxista que nos anos 50, procurava conciliar as ideias existencialistas de autodeterminação aos princípios marxistas e escreveu nos anos 40 e 50, oito peças teatrais, entre elas, *Mortos sem sepultura*, 1946 e *Orfeu Negro* em 1948.

¹⁷ Erwin Piscator, foi diretor e produtor teatral alemão que, junto com Bertolt Brecht foi um dos expoentes do teatro épico, um gênero que privilegia o contexto socio-político do drama.

¹⁸ Fragmento inspirado em passagem do livro *Milagre no Brasil*, de Augusto Boal. É possível que a fala seja de Heleny Guariba, diretora teatral e atriz assassinada pelo aparelho policial da ditadura militar, retirado do espetáculo *Ópera dos Vivos*, com direção de Sérgio de Carvalho, realizado pela Companhia do Latão, em 2010.

Lehmann e a reificação: apresentando as definições do pós-dramático.

O processo de transferência e adaptação do conceito de pós-modernismo para o campo da teoria do teatro contemporâneo, entende-se como reificação, porque todas as características da cultura pós-moderna, entre elas a fragmentação, perda da historicidade e a valorização do específico, são encontradas também na definição do teatro pós-dramático¹⁹. Acredito que Lehmann ao formular um conceito de teatro pós-dramático, traz à tona, justamente essas noções do pós-modernismo. A seguir, apresento as definições desse teatro.

O conceito de teatro pós-dramático parte da hipótese de que a partir dos anos 1970 ocorreu uma profunda ruptura no modo de pensar e fazer teatro, passou-se a valorizar a autonomia da cena e a recusa a qualquer tipo de textocentrismo radical. É a cultura vista como forma mercadoria na sociedade midiática. O pós-dramático então, procura romper com uma tradição hegemônica no teatro, baseada no texto composto por diálogos entre personagens, e para isso faz uso de um conceito expandido de drama, não se trata mas de um drama baseado no diálogo intersubjetivo. Dramático é todo teatro baseado num texto com fábula, em que a cena teatral serve de suporte a um mundo ficcional, que procura testemunhar a vida cultivando uma certa coerência. Na relação entre o texto dramático e a escritura cênica, a encenação. O pós-dramático acaba por instaurar um certo conflito entre essas duas áreas e por fim, declara a vitória da escritura cênica e da performance, ou seja, do próprio espetáculo, desconsiderando todo o processo de estudos e preparação para chegar até ele.

Lehmann procura justificar o corte conceitual do pós-dramático, não como ruptura, mas como o desenvolvimento das técnicas e práticas teatrais. E também como um novo campo acadêmico sobre a história do teatro que certamente inclui grande parte da pesquisa dos seus elementos que procura definir esse conceito como uma postura política contemporânea. Seria o retorno a um teatro originário, ritual ou performático. O processo histórico da divisão entre o texto e o espetáculo permite dizer que a encenação veio em primeiro lugar: surgiu do ritual, apropriou a forma de dança

¹⁹ LEHMANN, Hans-Thies. Teatro pós-dramático. Trad. Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

mimética²⁰, configurou-se como um modo de comportamento e como uma prática antes mesmo de qualquer escritura. Era uma prática simbólica pré-escrita. O texto escrito, a literatura, ganhou depois posição dominante, quase incontestável na hierarquia cultural. Assim, no teatro literário moderno predominava o texto como oferta de sentido e os outros recursos teatrais tinham de estar ao seu serviço, sendo controlados com desconfiança diante da instância da razão, pois se atribuiu ao termo drama o sentido de ação cênica e desse modo, no fundo, de teatro.²¹

Para Lehmann, o teatro tem pouca chance de ter, de fato, um efeito político simplesmente a partir da utilização das convenções do comum que é a informação cotidiana e diária sobre o político. A coisa mais importante é como trabalhar essas informações. Política é o modo como você trabalha a percepção dessas questões. E são essas várias formas de percepção do político que variam. Procurando fazer uma diferenciação entre o texto escrito e o espetáculo que é a representação dessa peça, observamos que tradicionalmente, a palavra teatro quer dizer teatro dramático. O que já é um gesto produtivo manter na consciência essa diferenciação entre drama e teatro, porém, sem fazer qualquer tipo de diferenciação hierárquica. Em um bom espetáculo, tanto o texto dramático quanto a sua encenação, são de suma importância para atingir seu objetivo que é a produção de significados.

O adjetivo “pós-dramático” designa um teatro que se vê impelido a operar para além do drama, em um tempo “após” a configuração do paradigma do drama no teatro. Ele não quer dizer negação abstrata, mero desvio do olhar em relação à tradição do drama. “Após” o drama significa que este continua a existir como estrutura – mesmo que enfraquecida, falida – do teatro “normal”: como

²⁰ A mímica no teatro compreende ao mesmo tempo a linguagem por gestos e as atitudes do rosto. Para a teoria moderna da encenação, aquela de Artaud ou Grotowski, a mimética busca codificar e controlar o corpo de maneira prática. Segundo Artaud, “as dez mil e uma expressões do rosto tomadas em estado de máscara poderão ser etiquetadas e catalogadas, visando participar direta e simbolicamente desta linguagem completa da cena”.

²¹ As fontes de suas pesquisas são com os trabalhos de grupos teatrais na Alemanha e na Inglaterra que utilizavam apresentações e performance. Lehmann cita pelo menos dois trabalhos: - Uma performance, nos anos de 1980, em que o texto da *Ilíada* de Homero era simplesmente lido pelos atores durante vinte e duas horas e o espaço dos atores também era espaço do público porque não tinha palco era uma casa de vários cômodos. O grupo inglês chamado False Entertainment que fazia um jogo com questões trágicas, mas que cria um tipo de comunicação muito viva. E o teatro e o texto de Gertrude Stein (*The Making of Americans*) que disse: ‘eu sou eu porque meu cãozinho me reconhece’, que é sua sentença definitiva sobre a identidade. E ela disse que isso era o oposto da criatividade. Porque se eu sou eu porque meu cãozinho me reconhece, quando não se é criativo se permanece sendo o que se é.

expectativa de grande parte do seu público, como fundamento de muitos de seus modos de representar, como norma quase automática de sua dramaturgia²².

O que fica bem claro é uma contradição na formulação desse teatro pós-dramático porque se Lehmann afirma em primeiro, que o teatro pós-dramático é uma evolução do teatro dramático e que isso não representa uma ruptura, mas uma continuidade, como ele pode afirmar logo após a falência do drama? Ou seja, em última instância, o que ele quer argumentar é o fim do teatro dramático, coisa que é inaceitável. Daqui a um século, ou mais os homens continuarão a montar Sófocles, Shakespeare, Brecht e até mesmo Nelson Rodrigues.

Considerações finais.

No final desta primeira década do século XXI, com a distinção entre escrita dramática e escrita cênica, desenvolveu-se principalmente no campo epistemológico, certo conflito entre essas duas dimensões do fazer teatral. Torna-se cada vez mais tênue, a fronteira entre o texto e o espetáculo e esse limite foi se desenvolvendo de forma menos nítida nos processos teatrais contemporâneos. Portanto, analisar a relação entre escritura cênica e escritura dramática, é antes perceber, a tensão e o confronto coexistentes produtivamente nesta relação.

Vivemos uma época que não é melhor nem pior do que outras – é igualmente cruel, individualista e excludente. (...) No teatro, ensaia-se para o espetáculo e, no espetáculo, fisicamente e não só com palavras, devemos ensaiar os meios de transformar o mundo: entrando em cena. Depois, no mundo real, temos o dever de transformá-lo. Ensaiar com os sentidos, as emoções, a inteligência e a criatividade que tínhamos quando crianças, mas com a experiência vivida, a coragem e a responsabilidade que temos agora, como adultos.

Ensaia e, depois, extrapolar para a sociedade o que descobrimos no palco ou na arena. O jogo de criança era à *brinca*; o nosso, é à *vera*.²³

²² LEHMANN, Hans-Thies. Teatro pós-dramático. Trad. Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac & Naify, 2007. 33p.

²³ Boal, Augusto. Quando nasce um bebê: o Pensamento Sensível e o Pensamento Simbólico no Teatro do Oprimido. In: Revista Sala Preta – Escola de Arte Dramático – USP, nº 6, 2006.

O processo de reificação consiste no último estágio da alienação do artista, no sentido de que sua força de trabalho, escapando ao seu próprio controle, torna-se um objeto autônomo. É a transformação de uma representação mental em uma mercadoria, atribuindo-lhe assim uma realidade própria, para além dele mesmo. O texto de Lehmann a partir de uma reflexão filosófica e acadêmica sobre o teatro, não unifica, pelo contrario, nos joga numa série de informações e processos cênicos que ele classifica como pós-dramático, mas que são profundamente específicos entre si, e tentar conceituá-los aplicando um juízo final sobre essas múltiplas experiências teatrais parece um tanto quanto limitador, haja visto os estudos sobre teatro contemporâneo que analisam vários grupos e companhias teatrais sem necessariamente tipificar seus trabalhos, até porque classificar essa diversidade de experiências cênicas seria um reducionismo. Esse deslocamento, essa transferência conceitual que chamo aqui de reificação, não nos ajuda a compreender as várias possibilidades do teatro e, sobretudo sua capacidade de produzir significados.

O professor e teórico José Da Costa²⁴, ao analisar na sua tese de doutorado os trabalhos de quatro companhias de teatro brasileiras: a Companhia dos Atores dirigida por Enrique Diaz, a Companhia de Ópera Seca de Gerald Thomas, o Teatro da Vertigem dirigido por Antônio Araújo e o Teatro Oficina de José Celso Martinez Corrêa. Identifica duas vertentes teatrais, a primeira em que se evidencia uma intensidade corporal vertente que incluiria as encenações de Zé Celso e de Antônio Araújo e outra em que é apresentando jogos de linguagem e procedimentos miméticos metafóricos que incluiria os espetáculos de Gerald Thomas e de Enrique Diaz. Para Da Costa é necessário problematizar as formas narrativas, nos processos criativos e nos espetáculos, essas experiências terão como consequência a elaboração de um teatro narrativo-performático, uma forma diferenciada de compreender e de lidar com a questão da presença cênica.

Podemos, enfim, falar de um teatro narrativo-performático (ambíguo, internamente paradoxal), para nos referirmos à cena temporalmente multidirecionada (sempre incerta e dividida entre segmentos temporais díspares ou unidades espaciais contraditórias), cena que vejo como

²⁴ Da Costa é professor da Escola de Teatro e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UNIRIO. É coordenador do projeto de pesquisa junto ao CNPq intitulado “Narração e sujeito no teatro brasileiro contemporâneo: estudo sobre a constituição fronteiriça e diaspórica da escrita cênica-dramaturgica atual”.

característica da boa parte da produção teatral contemporânea. Nesse tipo de teatralidade, a narrativa é cenicamente performatizada como agenciamento de um nomadismo permanente da significação, ou como pensamento *diaspórico*, para lembrar Homi Bhabha (1998). O teatro narrativo-performático e os deslocamentos falsificantes que ele opera no suposto real e nas representações do sujeito humano no palco colocam em xeque noções caras aos praticantes de teatro como a da presença cênica.²⁵

Os autores trabalhados aqui acreditam independente das suas posturas teóricas, em um teatro com as seguintes características: pluralidade, liberdade de ação, plasticidade e versatilidade. Porém, os fins não justificam os meios e torna-se necessário reencontrar a idéia de processo histórico em oposição às discontinuidades do contemporâneo. A reflexão proposta pelo teatro pós-dramático tem como objetivo alterar as formas de percepção tradicionalmente dadas no teatro, para que assim possamos ter outras maneiras de compreensão da realidade. A proposta que Lehmann vem divulgando²⁶ é elaborar uma diferenciação entre as categorias de drama, que seria o texto, e o teatro que seria a representação desse texto, com toda complexidade da idéia da forma e da recepção que são elementos fundamentais para pensar o teatro e a sociedade hoje. Portanto, como tudo é texto, na medida da produção do discurso e significados que falamos na importância de dialogar no âmbito dessa relação entre escritura dramática e escritura cênica.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? E outros ensaios**. Chapecó, Santa Catarina: Argos, 2009.

BARROS, José D'Assunção. **Historiografia e Pós-Modernidade** in *Revista do Mestrado de História – Revista do Mestrado de História da Universidade Severino Sombra*, vol.12 – nº11 – nº1, 2009.

²⁵ Costa Filho, José da. Teatro contemporâneo no Brasil: criações partilhadas e presença diferida. RJ: 7Letras, 2009. 31p.

²⁶ Lehmann esteve, no ano passado, visitando o Brasil (agosto e setembro de 2010) onde apresentou palestras nas seguintes universidades: Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) Universidade Federal de Goiás (UFG) Universidade de Brasília (UNB) Universidade Federal da Bahia (UFBA) Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Turnê organizada pela Taanteatro Companhia de São Paulo.

- BAUMAN, Zygmunt. **O mal-estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução Sergio Paulo Rouanet. 7. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. 4 ed. BH: Editora UFMG, 2007. 19 p.
- BRECHT, Berthold. **Estudos sobre teatro**. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 2005.
- CEVASCO, Maria Elisa. **Prefácio** in Williams, Raymond. **Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade**. SP: Boitempo, 2007.
- COSTA FILHO, José da. **Teatro contemporâneo no Brasil: criações partilhadas e presença diferida**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.
- COSTA, Iná Camargo. **Sinta o Drama**. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1998.
- DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. (tradução Estela dos Santos Abreu) Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DETIENNE, Marcel. **Comparar o Incomparável**. Aparecida, São Paulo: Idéias & Letras, 2004.
- EAGLETON, Terry. **As ilusões do pós-modernismo**. RJ: Zahar, 1998.
- FERNANDES, Sílvia. **Teatralidades contemporâneas**. (Estudos; 277 / dirigida por J. Guinsburg) São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2010.
- GALIZIA, Luiz Roberto Brant de Carvalho. **Os processos criativos de Robert Wilson: trabalhos de arte total para o teatro americano contemporâneo**. (Estudos; 91 / dirigida por J. Guinsburg) São Paulo: Perspectiva, 2004.
- GUINSBURG, J. Faria, João Roberto. Lima, Mariangela Alves de. (orgs.). **Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos**. São Paulo: Perspectiva: Sesc São Paulo, 2006.
- JAMESON, Fredric. **Pós-Modernismo: a Lógica Cultural do Capitalismo Tardio**. 2 ed. SP: Ática, 1997.
- LEHMANN, Hans Thies. **Escritura política do texto teatral: ensaios sobre Sófocles, Shakespeare, Kleist, Buchner, Jahn, Bataille, Brechet, Benjamin, Muller, Schleaf**. (tradução Werner S. Rothschild e Priscila Nascimento). (Estudos; 263) São Paulo: Perspectiva, 2009.
- LEHMANN, Hans-Thies. Teatro Pós-Dramático e Teatro Político. In: Guinsburg, J. Fernandes, Sílvia. (orgs.). **O Pós-dramático: um conceito operativo?** Tradução Rachel Imanishi. São Paulo: Perspectiva, 2010. (Coleção Debates)
- LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. Trad. Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

LIMA, Luiz Costa. **Mímesis e modernidade: formas das sombras**. Graal Ed, São Paulo: 1981.

PATRIOTA, Rosângela. **História – Teatro – Política: Vianinha, 30 anos depois**. In Fênix Revista de História e Estudos Culturais. Vol. 1- Ano 1º - Nº 1, outubro/novembro/dezembro 2004.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. (tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira) 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PRADO, Décio de Almeida. **O teatro brasileiro moderno**. 3.ed. SP: Perspectiva, 2007.

RICOEUR, Paul. **Teoria da Interpretação: o discurso e o excesso de significação**. Lisboa: Edições 70, 2009.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Ler o teatro contemporâneo**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno [1880 – 1950]**. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

THELM, Neyde & BUSTAMANTE, Regina M. da Cunha. **História Comparada: olhares plurais**, In: Revista Phoênix, Rio de Janeiro, 2004.

WILLIAMS, Raymond. **Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade**. SP: Boitempo, 2007.

YÚDICE, George. **A conveniência da cultura: usos da cultura na era global**. (tradução Marie-Anne Kremer). Belo Horizonte: Editora UFMG; 2004.