

O pós-dramático é pós-moderno?

Gustavo Guenzburger¹

Resumo: Este trabalho traz considerações a respeito do pós-dramático, termo tão polêmico quanto amplamente divulgado no meio teatral a partir desta década. Uma breve genealogia do termo, o porquê de sua possível necessidade, e o impacto na crítica e produção contemporâneas formam o percurso que será aqui alimentado por referências à querela sobre a pós-modernidade, para em última análise lançar referências que possam ajudar a levar este debate específico do teatro para o plano mais amplo da discussão sobre a modernidade.

Palavras-chave: Pós-dramático, Pós-moderno, modernidade, teatro, drama.

Abstract: This work brings considerations about the post-dramatic, term as widely publicized as controversial in the theater from this decade. A brief genealogy of the term, the reasons for its possible need, and the impact on production and critical contemporary form a path that will be here powered by references on the quarrel about post-modernity, to ultimately launch references that should help on moving this particular discussion over theater for the broader plan of discussion about modernity.

Keywords: post-dramatic, post-modern, modernity, theater, drama.

Introdução

O dramático é normalmente aceito como uma forma artística que atinge o apogeu na modernidade, quando o palco assume a tarefa de apresentar o fato intersubjetivo e presente como fio condutor para a re-criação de um mundo, de caráter abstrato e ao mesmo tempo absoluto, ou seja, sem abertura para o exterior. Para efetuar essa mimese, sem resvalar para o épico ou para o lírico, ele deveria fechar o foco na ação presente entre personagens e conservar as unidades de tempo, espaço e ação. Esta noção de drama tem uma longa construção que remonta a Aristóteles e que foi transformada em categoria histórica por Hegel. Depois da sistematização dos gêneros de

¹ Doutorando em Literatura Comparada pela UERJ, com pesquisa sobre teatro e Lei Rouanet; mestre em Teoria e Literatura comparada pela mesma instituição, com pesquisa sobre "O Mambembe", de Artur Azevedo; ator e produtor teatral, fundador do Grupo Sarça de Horeb.

Hegel, houve quem negasse, como Benedetto Croce, a razão essencial de ser da divisão épico-lírico-dramático. Houve ainda quem passasse a estudá-la como categorias atemporais (Emil Steiger) – portanto modos de ser inerentes ao homem -, e ainda os que insistiram no terreno da história, como Lucács, Benjamin, Adorno e Peter Szondi.

A partir do final do século XX, principalmente depois de 1999, com o lançamento do livro *O Teatro Pós Dramático*², de Hans-Thies Lehmann (que foi aluno de Szondi), entrou em cena no meio acadêmico o conceito hoje muito difundido de teatro pós-dramático, uma categoria que ajudaria a compreender um tipo de teatro que se faz na contemporaneidade, onde os critérios críticos e os meios e objetivos artísticos já não se encaixam mais no ideal de um teatro que gira em torno de um drama.

Essa nomenclatura já vinha sendo usada antes sem a proposta definitiva de mudança de paradigma, tanto por Lehmann³ quanto por Richard Schechner⁴. Mas é curioso que ela tenha se fortalecido e se estabelecido a partir do final da década de 90, justamente quando o debate sobre a pertinência do conceito de pós-modernidade começava a esfriar no meio acadêmico dos EUA e Europa, e por consequência entre nós-outros latino-americanos.

Mas o novo conceito de pós-drama também contém o mesmo potencial de polêmica que esquentou as discussões a respeito da relação entre modernidade e pós-modernidade. Assim como Habermas, Lyotard, Jameson, pós-estruturalistas, e cia. debateram se a pós-modernidade seria ruptura, ou uma fase, ou um novo olhar sobre a modernidade, os teóricos do teatro também se perguntam: o teatro experimental de hoje prescinde do drama? E o teatro sem drama ainda é teatro?

Para explorar esta polêmica do pós-dramático vamos fazer uma breve genealogia do termo, mesmo correndo o risco de ter este trabalho confundido com uma resenha de *O Teatro Pós Dramático* – uma vez que todos os caminhos no assunto levam de volta a este livro. Tentaremos resumir o porquê de sua necessidade e o impacto que teve na crítica e na produção contemporâneas, sempre comparando o texto original de Lehmann com seus comentaristas brasileiros organizados por Guinsburg e Fernandes (2009). Este percurso será alimentado por referências à querela sobre pós-modernidade ou

² No Brasil pela (São Paulo:) Cosac Naify, 2007 - tradução de Pedro Sussekind e apresentação de Sérgio de Carvalho.

³ Theater und Mythos. Die Konstitution des subjectkts im Diskurs der antiken Tragödie. Stuttgart, 1991, onde se comparava o discurso “pré-dramático” da tragédia antiga com o “pós-dramático” do teatro contemporâneo.

⁴ Performance Theory, Nova York, 1988, p. 21, onde o autor aplica o termo ao fenômeno do “happening”.

modernidade tardia, no mapa de Andreas Huissen (1991), para em última análise lançar pontos de referência que possam ajudar a levar este debate específico do teatro para dentro da perspectiva mais ampla da discussão sobre a pós-modernidade.

O pré-pós

Em 1999 o crítico e teatrólogo alemão Hans-Thies Lehmann lançou o livro *Teatro pós-dramático*, no intuito de gerar um novo paradigma para a crítica de uma certa produção teatral de características novas, que vai dos anos 70 até o momento do lançamento do livro. Um teatro que dá mais importância à cena do que ao conteúdo verbal, que é mais presença do que fábula, que vai na contramão da indústria cultural ao querer romper com a ideia de representação, ser um porto de refúgio à massacrante proliferação de imagens naturalistas para consumo imediato.

O autor começa com a ressalva de que está ciente do perigo de se identificar cesuras recentes em uma forma artística, sob o perigo de supervalorizá-las. Mas justifica sua tentativa argumentando que um dano muito maior à crítica seria a utilização de um critério velho para o reconhecimento de algo novo, o que nos faria enxergar aquilo que é inédito apenas como uma variante de algo que já conhecemos. Por outro lado, um ponto de vista novo sempre poderia trazer luz ao que já foi feito antes em arte.

A tarefa então seria encontrar, naquele amálgama heterogêneo do teatro experimental do fim do século XX, um denominador comum que pudesse enxergar alguma unidade na babel de linguagens cênicas, e que ao mesmo tempo delimitasse uma ruptura com o experimentalismo anterior, mais voltado para o texto do que para a cena propriamente dita.

Até aquele momento, muitas terminologias já eram usadas, pois a necessidade de novos critérios e nomenclaturas batia à porta de todos os que se aventuravam a falar sobre o novo teatro que vinha sendo feito. Lehmann começa em seu livro refutando várias delas, e seu descarte esclarece um pouco tanto sobre o termo escolhido por ele quanto as características daquele teatro a que ele queria se referir – daí acharmos oportuno o resumo deste debate:

Teatro de Vanguarda – um termo do linguajar comum até hoje, que o autor rejeita pelo caráter de “sentido” que o termo carrega de sua origem militar. Para Lehmann, a partir dos anos 60 não se pode mais falar de um rumo para onde o teatro possa seguir, não existiria um teatro que estivesse “à frente”, ou “atrasado”, seja no parâmetro que for -

político, social, ou estético. Como veremos adiante, seremos capazes de observar algumas recaídas do próprio autor neste campo, a partir do momento em que identificarmos em seu discurso algumas premissas ligadas ao pensamento da modernidade.

Teatro Energético – termo cunhado por François Lyotard, que seria um teatro onde o mais importante não seria mais o significado do que está em cena, mas a própria presença cênica. Por sua vez esta terminologia foi fortemente inspirada no caráter ritual do “Teatro da Crueldade” de Antonin Artaud, onde o teatro não mais caminharia pela lógica da representação como imitação, mas como a mimese de Adorno, uma equivalência pré-conceitual e afetiva. O pós-dramático de Lehmann se assemelha a este conceito, mas o autor prefere o primeiro por uma opção assumidamente historicizante: “...para que não se perca de vista a divergência com a tradição do teatro e com o discurso do teatro.”

Teatro pós-moderno – este foi o termo mais usado pela crítica a partir dos anos 70. E é aqui que começam as considerações sobre o assunto alvo deste trabalho. Pois veremos que Lehmann tenta uma consonância ou um diálogo com o discurso filosófico pós-estruturalista - mas no que ele tem daquilo que Huyssen chamou de “teoria do modernismo” (HUYSSSEN, 1991, p. 60) - para refutar o entendimento do teatro contemporâneo enquanto pós-moderno. O termo é considerado por Lehmann como epocal, portanto apenas histórico e sem operacionalidade para a compreensão das estruturas do novo teatro. No decorrer do livro, veremos que às vezes esse critério da historicidade poderá ser esquecido ou invertido, e que a defesa do pós-dramático incluirá noções historicistas bastante distantes da proposta dos pós-estruturalistas.

O Teatro rotulado como pós-moderno se desdobrava em outros vários como: plurimidiático, dos gestos, da desconstrução. Além da enorme lista de elementos ligados à ideia de pós-modernidade - ambiguidade, celebração da arte como ficção, celebração do teatro como processo, descontinuidade e heterogeneidade, não textualidade (o texto como um valor autoritário e arcaico), pluralismo de códigos e mídias, subversão ou perversão, multilocalização, o ator como tema e figura principal, o caráter antimimético – o teatro pós-moderno seria antes de tudo um teatro sem discurso, niilista e grotesco, onde predomina a gestualidade, a meditação, o ritmo, o tom.

Lehmann argumenta que quase todas estas características fazem parte do teatro contemporâneo, sendo, no entanto, qualidades dispersas que não dizem respeito ao que ele acha primordial para o novo teatro – a desdramatização. Além disso, ele considera que há, sim, discurso (2007, p. 31) no novo teatro, embora fragmentado, de difícil

compreensão e de uma qualidade bem diferente do discurso inerente ao drama. Se bem que logo a seguir o autor aponta o fato de que o caráter de experimentação inerente ao novo teatro faz com que ele seja frequentemente um teatro *despropositado* (2007, p.31) – resultado do processo de tentativa e erro.

O posicionamento de Lehmann quanto ao novo teatro fazer parte ou não da modernidade fica claro quando afirma que o teatro, ao dispensar uma história ou fábula como elemento central, está “diante das possibilidades para além do drama, não necessariamente para além da modernidade”. (2007, p.32) Quanto a todas as outras características citadas, ele ainda reafirma que “Muitos traços da prática teatral que são chamados de pós-modernos(...) não atestam de modo algum um afastamento significativo da modernidade, mas apenas de tradições da forma dramática.” (2007, p.34)

A esta vontade explícita de incluir o pós-dramático dentro da modernidade (ou fora da pós-modernidade), pode-se acrescentar alguns outros procedimentos de Lehmann que demonstram sua visão fortemente marcada pelos ideais da arte modernista. Fala do teatro experimental (em oposição ao comercial) como o único “movido por temas genuinamente artísticos” (2007, p.39). Também reitera uma visão progressista da arte, nos moldes da ciência iluminista, quando afirma que instituições públicas europeias, ao apoiar sistematicamente o teatro experimental nos anos 80 e 90, estabeleceram “a base para o progresso da estética teatral”

Da ideia do pós-moderno, no entanto, o pós-dramático herdou o prefixo, que indica algo que vem depois de, mas ainda mantém uma relação com o original, mesmo que seja de negação, libertação ou divergência, ou ainda (e principalmente, no caso) de quebra de expectativa.

Apesar do que possa parecer no presente trabalho, muitas vezes no decorrer do livro de Lehmann a dimensão historicizante de sua abordagem estética acaba nublada ou mesmo escondida por um jargão pós-estruturalista que é utilizado como tentativa de diálogo com os pensadores contemporâneos⁵ (França e EUA), num jogo ambíguo onde o autor ora critica o projeto de Razão da modernidade (como os pós-estruturalistas), ora se compromete com a tradição modernista de crítica à “razão instrumental” que ajuda a manter a sociedade dirigida do capital (segundo e seguindo Adorno).

É nesta corda-bamba que Lehmann caracteriza seu teatro pós-dramático como aquele que vem depois do drama, ou seja, depois da era do palco fechado, teológico, do teatro como totalidade, ilusão e reprodução do mundo.

⁵ como apontado na introdução de Sergio de Carvalho.

O drama

Em *Teoria do Drama Moderno (1880 – 1950)* Peter Szondi segue a trilha de Lukács, Benjamin e Adorno e estuda a dramática enquanto precipitação de um conteúdo, numa visão historicista onde a temática, que vem do mundo social, se precipita na arte como uma forma estética acabada. Na tradição que vem desde Hegel, Szondi enxerga então no drama uma dialética entre enunciado da forma e enunciado do conteúdo.

Para Szondi, o momento histórico em que se constituiu a forma do drama foi o Renascimento, quando a supressão do prólogo, do coro e do epílogo fez com que a forma dramática se concentrasse no diálogo, ou seja, nas relações inter-subjetivas. A forma que surge então é um mundo fechado e completo em si mesmo. Baseado neste circuito fechado de conversão recíproca entre sujeito e objeto, o drama começa a entrar em colapso no final do século XIX, a partir do momento em que não consegue mais assimilar os novos conteúdos solicitados e fornecidos pela vida social de então. O resultado foi uma crescente separação entre sujeito e objeto no drama, causada pelo surgimento gradual do elemento épico dentro do texto dramático.

Szondi exemplifica estes conteúdos não assimiláveis ao comentar as contradições entre forma e conteúdo na obra de alguns ícones da dramaturgia da virada do século. Em Ibsen, a ação presente acontece toda em função de um enredo anterior a ela, e essa necessidade narrativa de causa e efeito quebra o caráter absoluto do drama de só representar a si próprio, no tempo presente. Em Tchekhov a ação intersubjetiva é paralisada por personagens incapazes de agir ou de desejar, por tédio, medo ou vazio de alma, e a ação presente migra para o campo do sonho, da nostalgia ou da utopia. Em Strindberg o diálogo inter-humano é obviamente incapaz de dar vazão ao imenso universo interior dos personagens que, num mundo já psicologizado, seria o lugar onde deveriam acontecer os verdadeiros e mais profundos conflitos humanos, e a ação intersubjetiva acaba dando lugar à transformação interior.

Com tudo isso, o drama da virada para o século XX negava na temática aquilo que tentava continuar exercendo na forma, por apego à tradição: o fato presente e intersubjetivo. Para Szondi, a crise do drama evoluiu dialeticamente para uma solução de síntese do épico e do dramático, que foram se fundindo à medida que os novos conteúdos (inconsciente, sociedade de massas, tédio, exploração do capital, etc.) foram se precipitando em novas formas dramatúrgicas. Na resistência a este processo ele aponta alguns movimentos de apego à antiga tradição, que tentam “salvar” a forma pura do drama ao tentar descobrir as maneiras e temáticas onde ele poderia ser ainda

aplicado, como no caso da dramaturgia naturalista, que tentava encontrar, nas classes oprimidas, um mundo que ainda pudesse ser representado por ações entre sujeitos. Ou ainda as peças de conversação, onde diálogos superficiais e perfeitos tentavam substituir conflitos humanos profundos por assuntos superficiais ou que estavam na ordem do dia. Szondi considera todas estas tentativas como forças conservadoras, na direção oposta do curso histórico natural do drama.

A “solução” Szondi encontra nas novas formas épicas dentro do texto dramático, que foram capazes de dar conta dos novos enunciados temáticos que surgiam com a sociedade do século XX, e enumera alguns grandes teatrólogos que ajudaram neste desenvolvimento. Entre os exemplos de diretores e autores que expandiram o drama na direção do épico estão os dramaturgos do expressionismo, o teatro político de Piscator, o narrador épico de Thornton Wilder, o teatro de reminiscência de Arthur Miller e é claro, o teatro épico de Bertold Brecht. Este último é o exemplo mais acabado de artista que entenderia o conflito entre forma conteúdo no drama, e teria dado, com seu teatro, a maior contribuição para o que Szondi considera ser a epicização do drama, o novo paradigma, e o novo equilíbrio dentro do teatro moderno.

Depois do drama

Hans-Thies Lehmann considera que a “chave mestra” de Szondi, ou seja - a epicização do texto dramático, não é mais suficiente para explicar o desenvolvimento recente do teatro. Para ele, a epicização faz parte de um conjunto de fenômenos que compõem uma mudança bem maior e mais radical – que ele aponta como sendo a separação entre teatro e drama.

As chamadas vanguardas teatrais do Século XX, que vão desde os experimentos naturalistas de Antoine (séc XIX) e Stanislavski até os hapennings e performances dos anos 60, passando por Brecht, Meierhold, Artaud e outros, são descritos por Lehmann como parte de um mesmo processo histórico onde o palco foi pouco a pouco adquirindo uma poética própria, não mais dependente do texto. Um processo lento e gradual onde primeiro a encenação ganhou status poético, se equiparando ao texto, depois ultrapassou a este e se tornou o centro da estrutura do espetáculo. Por fim, na fase atual, a auto-referencialização radical da cena e os processos de criação descentralizados entre os criadores (atores, direção, cenógrafo, etc.) fizeram com que o espetáculo não mais se organizasse em torno da encenação, enquanto criadora e transmissora de signos

para o espectador, mas em torno da própria presença cênica de corpos, vivências, climas, sons, imagens e até ações que não mais representam alguma coisa além delas mesmas.

No plano do discurso, Lehmann vê a migração do sujeito do autor para o encenador, e depois para um sujeito múltiplo. Essa “pluralização das instâncias de emissão no palco”, aliada à “perda da instância de um discurso” (2007, p.50) conduziria a um novo modo de percepção para quem faz e para que vai ao teatro.

O pós-dramático é político?

Lehmann finaliza seu livro com um capítulo sobre a possibilidade de esta nova arte do palco intervir como antídoto às mazelas da sociedade massificada pela mídia, em consonância com o antigo projeto modernista de redenção da vida moderna através da cultura. Neste campo o autor se aproxima de Lessing e dos criadores do drama burguês, ao conferir de novo ao teatro a tarefa de “educação dos sentidos” - não mais a educação para os princípios da ética e da vida burguesa, mas uma re-educação para o que seja sentir. Assim como nos anos 60 a arte conceitual deveria curar o público do vício na representação, o teatro da presença, significante sem significado, deveria ser hoje uma alternativa ao mar de imagens realistas da mídia, que sobrecarrega a sensibilidade do público a ponto de embotá-la. Por seu lado, o drama, migrado para mídia e para a indústria cultural, exerceria hoje, ao contrário da época de Lessing e Schiller, uma força conservadora na fabricação desta babel de imagens e discursos, ajudando a forjar um mundo onde o discurso não tem mais sentido. Portanto, sem possibilidade de um discurso contra as imagens, o pós-dramático proporia a resistência do não-discurso, da criação de novas sensibilidades, que por si só seriam a denúncia ao vazio do mundo midiático.

Neste ponto precisamos recorrer a Andreas Huyssen (1991, p.68), quando ele nos lembra que o desprezo de Foucault pelo sujeito do discurso é herdado da “morte do sujeito” estruturalista, que por sua vez é uma reelaboração da crítica à ideia romântica do artista como gênio. Huyssen lembra que a própria condição do capitalismo tardio já cuidou de dissolver e fragmentar, em seu interesse de mercado, a subjetividade e a autoria burguesas. Neste quadro, ele nos lembra que o desprezo do artista pelo sujeito pode descartar a possibilidade de se fazer frente à “ideologia do sujeito (como masculino, branco, e de classe média) com a produção de noções alternativas e diferentes de subjetividade”. Isto faria com que a arte duplicasse na estética o que o capitalismo já faz

como sistema de relações, ou seja, a “negação da subjetividade no próprio momento de sua construção”. O crítico-teórico do pós-modernismo denuncia esta tendência na arte como em sincronia com os processos de modernização e como um confronto ao individualismo, que para ele é apenas a aparência, e não a essência do capitalismo.

Podemos observar também que, ao delegar ao plano da forma o discurso da arte pós-dramática, Lehmann des-historiciza a questão, e sugere para o teatro um dilema análogo ao que a arte em geral encontra no pós-modernismo: a de uma arte que se nega a criticar e, contudo traz em seu DNA o germe da crítica à modernidade. Neste ponto Huysen (1991, p.21-22) sugere um caminho da teoria (mas não da prática artística) parecido com o de Lehmann - o de que a arte ainda poderia ser crítica, mas que seria preciso discutir o pós-moderno como condição histórica (próximo a Jameson) e cultural, e não apenas como estilo “...redefinir as possibilidades da crítica em termos pós-modernos e não renegá-la ao esquecimento”. Seria a estetização do discurso no teatro de Lehmann uma redefinição das possibilidades do teatro em termos pós-dramáticos?

Quanto a discutir a condição histórica do pós-drama do jeito que é postulado por Lehmann como resistência à modernidade, fica claro que teoricamente ele não se encaixa com a ideia de uma sociedade pós-moderna, já que ele dialoga e confronta, através da quebra de expectativas, com o referencial moderno, do que existe de representação no drama tradicional ou nas imagens realistas da mídia, sem as quais cairia no vazio e perderia a sua função política.

A ambiguidade do texto de Lehmann, que ora se apoia na desconstrução das grandes narrativas, ora desenha uma genealogia claudicante para o pós-dramático, cria uma noção de historicidade seletiva que é alvo da crítica de Sivia Fernandes⁶, que identifica sua ignorância deliberada das várias teatralidades que historicamente sempre deram suporte ao drama, como se o teatral tivesse nascido junto com o pós-dramático.

Também podemos acrescentar a isto a falta de critério para delinear algumas manifestações anti-dramáticas nas vanguardas teatrais do século XX (as peças-paisagem, de Gertrude Stein, o Teatro do Absurdo, Artaud, etc.) como a pré-história do texto de teatro pós-dramático. Ele justifica esta escolha com a lógica hegeliana de que o paradigma anterior já carrega as soluções do paradigma novo, ou seja, eram as exceções que começavam a irromper na nova direção, mas ainda não eram a regra.

Podemos observar: mas e atualmente, existe essa regra? Em qualquer lugar do mundo (mas principalmente no terceiro mundo), é preciso assistir a pelo menos 100 espetáculos

⁶ FERNANDES, Sivia. *Teatros Pós-Dramáticos*. In GUINSBURG, J. e FERNANDES, S. (obra citada), p. 14.

(que se auto-intitulam artísticos) que contam uma fábula com início meio e fim para encontrar um que despreze este dispositivo. E ainda assim pode-se muitas vezes sair na dúvida se o que foi assistido era uma performance, artes visuais, dança ou instalação. A regra do teatro ainda continua definitivamente sendo o drama, e esta constatação expõe a textura de “vanguarda” (no sentido modernista de arte superior) que o pós-dramático recebe de seu criador, além, é claro, de uma visão elitista, para não falar etnocêntrica, uma vez que Lehmann se refere ao teatro do ocidente baseando quase sempre suas considerações sobre a produção experimental da Europa e EUA. Lembre-se aqui os já citados preconceitos modernistas quanto ao teatro experimental ser o único “movido por temas genuinamente artísticos” e representarem o “progresso da arte teatral”.

Mas esta forma de pensar está presente inclusive em nós mesmos, pesquisadores e criadores teatrais brasileiros. Podemos citar o exemplo lembrado (sem nenhuma crítica) por Rosângela Patriota⁷ sobre o tipo de recepção positiva que o novo teatro teve ao chegar ao Brasil nos anos 80 pelas mãos do diretor Gerald Thomas, que criou espetáculos considerados na época como pós-modernos, e foram os primeiros a desprezar quase que completamente não só um texto coerente como uma linha dramática. Patriota cita o que Silvia Fernandes⁸ escreveu sobre Thomas: “O acesso a pesquisas internacionais faz de seus espetáculos a súpula de algumas tendências e processos que marcam a cena atual.” Esta declaração, de uma inteligente e influente crítica e pesquisadora do teatro brasileiro, é um exemplo da nossa noção de que a “cena atual”, é aquela que está sendo criada nos grandes centros culturais estrangeiros, e de que nosso teatro deve sempre caminhar para tentar acompanhá-la (para não dizer copiá-la), independentemente se algum dia nós, brasileiros, sentimos ou não a real necessidade de abandonar o texto dramático como núcleo estruturador da cena.

Voltando a Lehmann pelas mãos de Sílvia⁹: é ela quem aponta para a insistência não alardeada do escritor alemão de adotar perspectivas as mais parciais possíveis, na trilha das “conjunções rizomáticas” de Deleuze, evitando totalizar os processos teatrais heterogêneos em uma exegese sintética, e delineando para as inúmeras e variadas manifestações um único traço comum: o fato de se distanciarem do drama. Apesar de a teatróloga brasileira não farejar neste simples delinear uma evidente tentativa de totalização, ela denuncia que a eficiência deste método em abarcar um número enorme (“pletora”) de linguagens cênicas heterogêneas é responsável pela delimitação de um

⁷ PATRIOTA, Rosângela. *O Pós-Dramático na Dramaturgia*. In GUINSBURG, J. e FERNANDES, S.(orgs) (obra citada), p. 51.

⁸ idem.

⁹ FERNANDES, Silvia. *Teatros Pós-Dramáticos*. In GINSBURG, J. e FERNANDES, S. (obra citada), p. 18.

objeto diluído e amorfo, o que esvaziaria, no plano do real, a grande operacionalidade que o conceito atinge no campo da teoria.

Este problema pode ser efetivamente sentido na quantidade enorme de exemplos que Lehmann utiliza no livro, para ilustrar as características do novo teatro, que vão desde performances multimídia que dificilmente poderiam ser chamadas de teatro, quanto espetáculos claramente ligados à tradição da dança pós-moderna (ex. Martha Graham), e ainda espetáculos de grupos e diretores que, apesar de se encaixarem em algumas chaves do novo paradigma proposto, estão profundamente baseados numa ideia de dramaturgia, seja ela corporal, textual ou de ações, como são os casos dos espetáculos do autor Robert Lepage, do diretor inglês Peter Brook e da trupe francesa Théâtre du Soleil, de Ariane Mnouchkine.

Conclusão

Uma grande dificuldade ao se explorar a operacionalidade da teoria do pós-dramático advém justamente do fato de ele ainda “pertencer” a um só pensador, que escreveu um tratado tentando delimitar, situar e aplicar o termo. Ao contrário do conceito de pós-moderno, que deve a sua fluidez também à sorte de ser discutido, avalizado e combatido por pensadores das mais diferentes correntes (e de não pertencer a ninguém), a ideia da pós-dramaticidade acaba presa à visão de mundo de seu criador. Isso engessa as possibilidades deste importante dispositivo teórico, na medida em que todos que o abordam têm que se reportar também à forma como Lehmann o situa e o descreve. Quando Huyssen mapeia a pós-modernidade, tem em suas mãos diversos pontos de vista e abordagens para confrontar, ora ele usa Jameson para criticar os pós-estruturalistas, ora lança mão destes últimos para falar da confusão metodológica de Habermas. Isto traz riqueza ao debate sobre o pós-moderno. Mas por enquanto, mapear o pós-dramático significa ainda discutir o que Lehmann disse dele, incluindo aí sua visão de modernidade, sociedade do espetáculo, indústria cultural, etc. Parece ser muita coisa para nós ponderarmos antes de podermos chegar ao cerne da questão. Isso dificulta o trabalho de alguém que queira, por exemplo, ver o fenômeno do teatro sem drama como fazendo parte de uma sensibilidade nova, e não apenas como uma reação à exaustão da modernidade.

Dentro de nossa bibliografia crítica ao texto do alemão, ou seja, dos críticos brasileiros, essa outra visão ainda não apareceu. As melhores críticas ainda estão “descascando” o pensamento modernista do escritor, por ainda não conseguir desgrudá-lo da ideia do pós-dramático, que, este sim, parece ser um conceito com aceitação unânime (e às vezes cega) no meio acadêmico e artístico para fins de discussão de um teatro experimental que se faz hoje no Brasil e no mundo.

Referências

GINSBURG, J. e FERNANDES, Sílvia (orgs). *O pós-dramático: um conceito operativo?*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

HUYSEN, Andreas. *Mapeando o pós-moderno*. In HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Pós Modernismo e Política*. Rio de Janeiro: Rocco. 1991, p.7-80.

LEHMANN, Hans-Thies. *O teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007 .

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

Recebido em 13/05/2011.

Aceito em 10/06/2011.