

CONFERÊNCIA

# TEATRO ALÉM DO DRAMA

## O PÓS E O PRÉ-DRAMÁTICO

Hans-Thies Lehmann\*

Professor Titular

Departamento de Estudos Teatrais

Universidade Johann Wolfgang Goethe

*Tradução consecutiva de Wolfgang Pannek**Transcrição de Karine Matos**Revisão e Adaptação de Alexandre Nunes*

*Palestra, seguida de interlocução com a platéia, realizada por Hans-Thies Lehmann, durante a Conferência Internacional de Teatro Pós-Dramático, realizada pela Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, no período de 30 de agosto a 01 de setembro de 2010. A conferência integrou o Hans-Thies Lehmann Brasil Tour 2010, organizado por Wolfgang Pannek, que percorreu diversas universidades brasileiras.*

Nós vivemos um momento muito significativo para o teatro, que está passando por uma situação nova, desde o surgimento do rádio e da televisão. Vivemos numa época em que há pluralidade de ideias sobre teatro, ideias que passaram e continuam passando por mudanças incríveis, que vêm se desenvolvendo e se ampliando. Vamos tratar hoje do conceito de teatro pós-dramático e, antes de mais nada, gostaria de fazer um pronunciamento importante: “O” teatro pós-dramático não

existe. A teoria do teatro pós-dramático reúne uma grande diversidade de formas e estéticas cênicas, razão pela qual não se pode falar sobre *uma* estética pós-dramática, nem mesmo sobre o papel dos atores *no* teatro pós-dramático, ou da questão do texto *no* teatro pós-dramático. Todas essas questões só podem ser respondidas de acordo com a forma específica com que cada experiência teatral é trabalhada. Esse é um dos motivos pelos quais o livro *Teatro Pós-Dramático* se tornou tão volumoso.

Eu não posso dizer se vivemos na era pós-moderna ou na era moderna, ou o que se entende exatamente pelo termo pós-moderno, mas a maioria dos fenômenos que eu pesquiso, na literatura do teatro, têm a ver com os fenômenos moderno e pós-moderno. Quando entendemos o termo pós-moderno como concernente à situação de autorreflexão da modernidade, o conceito de teatro pós-dramático mostra-se útil e aplicável a uma quantidade imensa de formas teatrais. Eu usei esse conceito pela primeira vez em 1991, no prefácio do livro *Theater und Mythos: Die Konstitution des Subjekts im Diskurs der Antiken Tragödie (Teatro e Mito: A Constituição do Sujeito no Discurso da Tragédia Antiga)*, onde tematizei as noções de pré-dramático e pós-dramático, observando que existiam muitas correspondências e analogias entre as duas. Hoje, no contexto das suas transformações, o teatro redescobre formas de expressão cênica que existiam na época do pré-dramático. Por este motivo, a noção de pós-dramático tem três níveis diferentes de compreensão. Irei abordar inicialmente os dois primeiros e, mais à frente, falarei sobre o terceiro. No primeiro nível, temos uma noção que abrange as mais diversas expressões teatrais, desde os anos 1960. No segundo nível, temos uma noção que se encaixa na sucessão de ideias oriundas dos conceitos de *pré-dramático, dramático e pós-dramático*.

Com frequência, nos estudos de teatro, nós temos uma noção equivocada acerca daquilo que seria o teatro antigo, pré-dramático. O motivo para essa má compreensão está relacionado ao nosso estudo da *Poética* de Aristóteles, que não faz qualquer discussão acerca do coro, nem aborda o ritual. Aristóteles fala exclusivamente da fábula, ele fala efetivamente apenas de uma parte constitutiva do teatro. Nos esquecemos também que, na época clássica, o público não lia os textos, que foram experimentados apenas no contexto dos espetáculos teatrais, juntamente com a música, a dança e todo o ritual; no contexto de uma grande realização cívica da cidade de Atenas. É particularmente importante salientar que o coro era tão importante quanto as cenas da fábula. A tragédia começava com a aparição do coro e terminava com a sua despedida. Aquilo que a fábula contava fazia parte dos episódios, algo que tinha segunda importância no contexto total da tragédia. Aristóteles se dispõe a falar da estrutura do teatro, mas efetivamente só discute a estrutura do texto dramático. Certamente vocês já participaram de discussões onde as pessoas tematizaram a catarse no teatro, a famosa catarse teatral. As pessoas costumam dizer que isso vem de Aristóteles, e é um equívoco. Aristóteles disse, expressamente, que a catarse ocorre na leitura do texto. Por outro lado, quando Aristóteles fala do teatro, ele fica muito mal humorado. Ele diz que o teatro, aquilo que se vê no teatro,

é o menos artístico na tragédia. O teatro, diz Aristóteles, não acrescenta nada de relevante à tragédia. Nós temos que levar em consideração o papel fundamental de Aristóteles para a compreensão da tragédia no teatro europeu, pois ainda continuamos muito aristotélicos. Ainda acreditamos que o drama é o centro do teatro, que o texto é o centro do teatro. Essa ideia resulta da tese de Aristóteles e produziu uma grande tradição teatral. Nós podemos dizer de uma forma um pouco reducionista que, para Aristóteles e seus seguidores, existe uma coisa no teatro que atrapalha: o teatro.

Essa consciência modificou-se por uma série de motivos históricos. Um desses motivos foi a grande transformação tecnológica pela qual o teatro passou, e que gerou novas possibilidades de expressão cênica. Seria possível dizer que, na verdade, o teatro se descobriu como forma artística autônoma somente no século XX, em função dessas novas tecnologias. O inglês Edward Gordon Craig é um dos grandes nomes, nesse contexto. O primeiro a deslumbrar o teatro como uma arte espacial e corporal, com luzes, arquitetura cênica, e para a qual o texto era somente um dos elementos constitutivos, entre vários outros. Mas a redescoberta do teatro enquanto teatro se dividiu em duas etapas. A primeira etapa é aquela que nós chamamos hoje de vanguardas históricas, e que corresponde

à época do surrealismo, do dadaísmo, do expressionismo; quando emergiu uma nova ideia de teatro. Uma dessas novas ideias foi o teatro brechtiano, mas somente uma entre muitas outras. E uma segunda etapa da redescoberta do teatro como teatro se realizou nas últimas décadas, numa situação de generalização das mídias. O confronto diário com imagens midiáticas, que dominam toda nossa existência, levou o teatro a se perguntar: *Qual é a especificidade teatral?* E, por essa razão, temos agora essa grande diversidade de investigações, de artistas jovens que procuram entender o teatro enquanto teatro. Podem haver respostas variadas à questão e, por isso, temos uma grande variedade de expressões e essa plenitude de formas teatrais. Para imaginar melhor a questão, podemos usar a metáfora da explosão de uma estrela, e as fotografias dos astrônomos, a alguns milhares de anos depois da explosão, que nos permitem ver os fragmentos. Algo similar ocorre com o teatro dramático, estamos vendo todos os pedaços e fragmentos dele: o corpo, a voz, o espaço, o movimento, o tempo, a duração, a velocidade, a gestualidade, a mímica, os figurinos. Todos os elementos que antigamente formavam a totalidade do teatro dramático, agora estão liberados e podem alcançar e realizar novas conexões. Um determinado tipo de teatro trabalha apenas com espaço e corpo, um outro apenas com gestualidade e música, e

assim por diante. É uma situação de criatividade extraordinária. Essa criatividade se tornou muito visível no teatro entre os anos 60 e 90.

Agora vou retroceder mais um passo, para falar do terceiro nível de entendimento. Vimos essa noção do teatro pós-dramático enquanto uma teoria geral que categoriza as mais diversas formas teatrais. Também percebemos que existe uma noção histórica do pós-dramático relacionada às categorias do teatro pré-dramático e dramático. Ao mesmo tempo, sabemos que o teatro dramático não cessa de existir. Pelo contrário, nas instituições, o teatro dramático continua muito forte. E muitas vezes pergunta-se por que as pessoas vão ao teatro, se aquilo que elas esperam dele se encontra em melhor forma no cinema. Pergunta-se: *Qual é a força do drama?* Nós amamos o drama, não há dúvida. O drama instala uma ordem na vida. Ele surgiu na renascença, na mesma época em que surgiu a ideia da perspectiva. O drama também foi a forma pela qual surgiu a ideia do *eu humano*, que se origina a partir da situação de diálogo entre um indivíduo e outro. Ele surgiu numa época em que a linguagem, em si, foi da maior importância. Shakespeare e Racine acreditavam que o essencial do ser humano estava no diálogo e podia ser mostrado através do diálogo. Juntamente com outros fatores históricos, como, por exemplo, a retórica, a linguagem entrou no

centro do drama. E esse teatro, que tem o texto como centro catalizador, surgiu na Renascença por vários motivos. Um desses motivos é que, a partir do foco na linguagem, o teatro passa a poder ir para as casas. Ele pode sair da praça e entrar nas casas de teatro, o que também permite que o público possa se concentrar melhor na figura do ator, diferentemente do teatro de arena, de praça ou de rua. Surge assim uma nova intimidade e uma nova psicologia teatral, que fica ainda mais clara com Shakespeare, e que nos séculos XVIII e XIX resultará em um teatro expressamente psicológico. Num teatro dramático, psicológico, concentrado no eu e no diálogo.

O mais importante é que existe uma ordem lógica no drama. Talvez vocês possam observar, na próxima vez que forem ler Aristóteles, e talvez também se divirtam com a definição de “todo” de Aristóteles. É muito importante, para o conceito aristotélico de beleza, que o belo só pode ser belo se ele constituir um todo. E aquilo que é um todo é aquilo que possui início, meio e fim. O começo é aquilo que não é precedido por nada, mas do qual surge alguma coisa. O meio é aquilo que surge de alguma coisa e que causa outra coisa. O fim é aquilo que emerge de algo, mas do qual não resulta mais nada. E assim como nós estamos rindo aqui, os estudantes alemães também riem quando leem esses textos.

Mas ao mesmo tempo a gente se esquece do fato de que isso é absolutamente genial. Aristóteles está dizendo que o belo precisa construir uma moldura. Ele precisa construir ou inventar uma totalidade, pois na vida não existe nem início nem fim, tudo já começou, tudo sempre continua. A ideia do belo, enquanto início, meio e fim, e como um todo, é um postulado estético. Essa ideia significa que o belo tem uma ordem. Essa se tornou a nossa ideia clássica da arte. Isso, por outro lado, tem muito a ver com a teoria do drama. Agora podemos nos perguntar por que essa ideia alcançou tanto poder. Pois é facilmente imaginável que haja outras culturas que não desenvolveram essa ideia do início, meio e fim e do todo. Existem construções narrativas e dramáticas em outras culturas que não insistem nesta estrutura. Mas é ao mesmo tempo claro que ela tem uma semelhança com a nossa ideia cristã do tempo. O início do mundo através da criação, a história do mundo e o apocalipse. É um dos motivos pelos quais nós amamos o drama: por causa dessa analogia. Ele corresponde à nossa concepção do tempo. Mas nós temos que nos dar conta, todos os dias, de que isso não passa de uma construção, é uma ficção. Isso é uma ficção relacionada a uma certa ideia de tempo, de ser humano e é uma ideia muito europeia.

Então, para retomar a noção do pós-dramático, no livro eu me refiro ao teatro

europeu e norte-americano; não por princípio, mas porque é o teatro que conheço. E a intenção do livro é também relativizar a ideia teatral europeia. Eu nem tenho certeza se isso é muito interessante para a situação brasileira, mas para a situação do teatro alemão é muito importante. Porque lá nós temos uma tradição muito forte da crença no drama. Para muitas pessoas (críticos, público e os próprios artistas), o teatro dramático parece ser a forma natural do teatro. Mas, na verdade, é uma forma europeia muito específica, construída durante trezentos anos, e essa consciência histórica pode ser muito útil. Porque ela nos mostra que não precisamos nos surpreender demais quando, de repente, surgem outras formas teatrais, totalmente distintas. A Índia tem formas de teatro que chegam a atingir duas semanas de duração. O teatro japonês é totalmente diferente do teatro dramático europeu. Existem muitas formas de teatro e muitas culturas teatrais, além da europeia. Hoje estamos em uma situação histórica onde a noção do dramático se transformou por inteiro. Também é importante não ficarmos medindo, a todo momento, as novas formas teatrais, tomando as antigas como referência. Por outro lado, é importante compreendermos as novas formas de teatro como expressões de novas experiências. Nesse sentido, a noção do pós-dramático pretende também relativizar a concepção europeia do termo *dramático*.

Eu também gostaria de acrescentar que essa sequência “pré-dramático, dramático e pós-dramático” não pretende instaurar uma concepção hegeliana do mundo. Trata-se da descrição de um desenvolvimento específico, ocorrido na Europa. E talvez seja esse o motivo pelo qual há uma grande ressonância da teoria do teatro pós-dramático em outras culturas teatrais. Pois eu estou particularmente tocado e, ao mesmo tempo, surpreendido em encontrar tanta ressonância da teoria do teatro pós-dramático aqui no Brasil e na América do Sul. Pois quando eu trabalhava no livro, raramente pensava no teatro da América do Sul. Mas, ao que tudo indica, vocês estão vivendo um momento muito importante aqui, no qual algo novo está começando a surgir, e eu ficarei feliz se essas noções ajudarem a refletir sobre as novidades que estão surgindo no Brasil.

Agora pretendo voltar a discutir uma noção mais específica do termo “teatro pós-dramático”. Mas também quero encerrar minha exposição às oito horas, pois estou muito interessado em ouvir e dialogar com vocês, para que possamos interagir e debater todas essas questões. Acho muito bacana essa situação aqui, mas ao mesmo tempo ela reconstitui a estrutura de um teatro clássico dramático<sup>1</sup>, e a gente sempre volta a esse tipo de situação na universidade. Mas, juntos, nós podemos tentar

transcender essa barreira, já que temos muitos artistas, como referência, que fazem a mesma coisa.

Um ponto muito importante de ser destacado é que o teatro pós-dramático não mostra as idiosincrasias de certos diretores loucos. Se assim fosse não poderia ser um movimento tão abrangente e não se referiria a tantos grandes artistas. Eu vou simplesmente soltar alguns nomes: Robert Wilson, Tadeusz Kantor, Jan Fabre, Jan Lauwers, Frank Castorf, Rimini Protokoll, Societàs Raffaello Sanzio, na Itália (que curiosamente usa o nome de um pintor para nomear uma companhia teatral), Théâtre du Radeau, na França, Forced Entertainment, na Inglaterra, Christoph Marthaler, René Pollesch e muitos outros. Todos procedentes de países cujos idiomas são muito produtivos no âmbito teatral. Existe o teatro de imagens, o teatro de vozes, o teatro de coros e o teatro monológico; existem performances de longa duração, o teatro multimidiático e novas formas de documentário. O teatro com atores não profissionais, o teatro pop e assim por diante. O artista alemão Heiner Goebbels, por exemplo, é simultaneamente compositor e diretor, ele compõe sua música como teatro e entende seu teatro como música. Existe também o teatro com vídeo, o teatro com dança, que se tornou referencial por toda parte, atualmente. Existem as extensões do

teatro na internet, nos computadores; o teatro como jogo, entre muitas outras formas. Nós podemos também falar de formas híbridas do teatro, misturando instalação ao teatro, como acontece nas artes plásticas. Por outro lado, temos diversas formas teatrais muito próximas à performance, e chegamos ao ponto no qual não é mais possível distinguir claramente o teatro atual da performance.

Também é muito importante que o novo teatro procure reconquistar o caráter de festa. Eu preciso admitir que, na Alemanha, o teatro se aproximou demasiado da academia. Então os estudantes estão acostumados a ficar sentados numa cadeira, dilatando os ouvidos, ouvindo a leitura dos textos. E ficam se perguntando: “*Será que todas as falas foram efetivamente faladas?*” Antigamente, entretanto, o teatro era uma festa, um ritual. Na Antiguidade, na Idade Média, e ainda na revolução russa. Não sei se vocês discutem o teatro de Meyerhold aqui. Um dos grandes diretores da época pós-revolucionária na Rússia, que atuou nesse breve período da história do teatro russo, que antecedeu a destruição praticada pelos stalinistas, e o assassinato de diversos artistas. O teatro de Meyerhold acontecia da seguinte forma: quando o público chegava, primeiro era realizado um debate. Depois, a peça teatral, propriamente dita, era apresentada; e depois os atores dançavam junto

com o público. É uma coisa muito interessante para se refletir. Mas, nas grandes instituições europeias, o teatro dramático continua sendo a forma cênica predominante, e eu imagino que aqui ocorra o mesmo. Por outro lado, na época da ruptura do impressionismo, a pintura dos salões era predominante. Isso quer dizer que o sucesso e a relevância não são a mesma coisa. Aquilo que é *mainstream* no teatro não é necessariamente a expressão mais significativa da própria época. Existe uma piada alemã muito boa e ao mesmo tempo maliciosa: *Qual é o teatro mais bem sucedido do século XX? O teatro do século XIX.* Isso pode ser interessante para nós do ponto de vista sociológico, mas não do ponto de vista de uma teoria do teatro. Quando tentamos entender qual é a arte mais importante da nossa época, nós temos que nos deparar com essa questão: *Qual é a expressão mais característica da nossa própria época?*

Eu me refiro ao teatro pós-dramático da mesma forma como Peter Szondi se referia ao drama puro. Em seu livro *Teoria do Drama Moderno*, Peter Szondi descreve o drama puro como a forma ideal do drama. O drama puro talvez exista em Racine e Schiller, autores nos quais, na maior parte do tempo, não existem outros elementos que não dramáticos. A forma pura é algo raro e mesmo assim é o grande objetivo do autor dramático. Esse esclarecimento

sobre a noção do drama é importante porque, a princípio, seria possível classificar como drama qualquer texto escrito para teatro. Mas existe uma diversidade muito grande de textos escritos para teatro, de forma que é melhor distinguir o texto teatral do texto dramático, num sentido mais específico. Bertolt Brecht já usava a expressão *teatro dramático* para poder diferenciar o seu *teatro épico* do teatro dramático tradicional. Isso foi muito importante, mas Brecht também incluía todo o teatro clássico antigo em sua noção de *teatro dramático*. Hoje em dia, por outro lado, é possível distinguir melhor as coisas.

Eu disse antes que nós amamos o drama, mesmo sabendo que a forma dramática não é a mais adequada para estabelecermos uma representação artística sintonizada com a realidade contemporânea. Neste momento, gostaria apenas de sublinhar uma ou duas razões para esse nosso amor. Um dos axiomas do drama diz que as decisões humanas são tomadas a partir do diálogo entre protagonistas. Mas será que hoje em dia ainda acreditamos que decisões importantes são tomadas a partir do diálogo que os protagonistas envolvidos estabelecem? Eu creio que hoje temos uma outra noção da vida política. A maior parte das decisões, na verdade, é tomada por blocos anônimos de poder. Estão relacionadas a estratégias geográficas, a conflitos ideológicos e estruturas econômicas.

Em resumo, estão relacionadas a forças bastante anônimas. E, efetivamente, os indivíduos políticos têm muito menos influência nas esferas de decisão do que eles mesmos gostariam de acreditar. Eu não acredito que hoje nós podemos ainda representar a vida política mostrando um presidente dialogando com um de seus ministros, sobre alguma questão política. Nós não acreditamos mais nessa forma. As estruturas de decisão ocorrem num outro lugar. Eu tenho uma pequena metáfora para isso: a imagem de Obama ficando com os cabelos grisalhos. Obama certamente é um dos mais poderosos políticos do mundo, mas as decisões mais importantes da política norte-americana não estão ocorrendo na pessoa dele. Então, nesse sentido, nós não acreditamos mais na relevância do significado desses protagonistas individuais.

Isso foi diferente na época em que o drama histórico surgiu. Foi muito importante, na época de Shakespeare, avaliar o caráter de um rei. Mesmo no século XVII, o caráter de um aristocrata era muito decisivo para a vida política. Mas, desde os séculos XVIII e XIX, essa situação vem se tornando cada vez mais problemática. E hoje em dia simplesmente desapareceu a base para esse tipo de representação, na sociedade. Talvez seja possível contra-argumentar, dizendo que a vida privada das pessoas continua igual. Mas também podemos nos perguntar: *Estamos*

*ainda vivendo a vida de acordo com a lógica da linha dramática? Ou nossa experiência atual se relaciona mais com momentos, descontinuidades e fases variadas de vida? Será que nós ainda acreditamos na profunda identidade de um caráter do qual emergem as decisões?* Eu creio que não. Acredito que ganhamos hoje uma nova imagem do eu humano. Para que emergisse essa nova imagem do eu, tanto a experiência prática, concreta, quanto o campo da teoria colaboraram. Pelo menos desde o surgimento das indústrias, das linhas de produção em série, da reprodutibilidade e da produção em massa, a ideia do indivíduo vem se reduzindo. E, com isso, também se transforma a ideia do herói dramático. No âmbito das teorias, podemos observar também o surgimento de novas teorias que colaboraram com a mudança na imagem do eu. Pensemos, por exemplo, o quanto a sociologia nos legou, ao demonstrar como nossa consciência é determinada por estruturas sociais. Ou o quanto as teorias linguísticas colaboraram, ao mostrar como nosso pensamento é determinado por estruturas de linguagem. E, não por último, o quanto a teoria psicanalítica colaborou, ao mostrar até que ponto nossa consciência é determinada por estruturas subconscientes. Todos estes foram grandes ataques do campo da teoria contra a teoria do eu. Grandes e importantes artistas já perceberam isso no século XIX. Arthur Rimbaud,

por exemplo, escreveu: “eu é um outro”. E esse desenvolvimento se reflete tanto no nível macro quanto no nível individual, no nível de nossa pequena existência.

Eu também gostaria de acrescentar que, na vida profissional, algo mudou bastante. No século XX havia ainda algumas pessoas que exerciam uma determinada profissão durante toda a vida, e que desenvolviam certo orgulho, uma ideia de identidade, a partir de sua profissão. Nós, como pessoas que trabalham na universidade, somos uma espécie de *dinossauro* nesse aspecto: nós ainda temos essa possibilidade. Ainda existem muitas pessoas com essa possibilidade, mas é cada vez menor a quantidade de indivíduos que podem se identificar dessa forma. Também, nesse contexto, a pessoa que atua de acordo com uma ideia dramática não é mais convincente. Por isso nós encontramos, no teatro contemporâneo, tantas formas diferentes, com sujeitos coletivos. Encontramos os coros, encontramos dramaturgias fragmentadas, encontramos formas onde corpo e música se misturam, como parte da consciência. E sempre se trata de formas de expressão artística nas quais ocorre uma espécie de investigação. Nós vivemos numa época em que nos perguntamos: *O que vem depois do eu? O que vem depois do sujeito da sociedade burguesa?* Não sabemos, com certeza, mas o teatro é um dos campos onde

essa investigação ocorre.

Volto mais uma vez ao nosso amor ao drama. Vou estabelecer diferenças, novamente, entre o entretenimento e a arte. Eu sei que esse é um grande problema, porque não existe arte sem entretenimento e existem formas de entretenimento muito artísticas. Mesmo assim existe uma espécie de fronteira entre os dois. Pra mim, a arte só existe se ela contém uma espécie de reflexão crítica a respeito da realidade. De alguma forma, a arte precisa questionar nosso próprio ser. O entretenimento geralmente não precisa disso. O entretenimento é aquilo que nos alegra e nos consola através de coisas com as quais nos reconhecemos. Em um filme hollywoodiano, por exemplo, não podemos esperar uma reflexão crítica acerca do mundo contemporâneo. No máximo, uma reflexão de superfície, a partir de algum tema que está na moda ou algo assim. Mas as estruturas do filme não criticam fundamentalmente a realidade. O dramaturgo Heiner Müller disse uma frase muito bonita, que eu gostaria de repetir aqui: “A tarefa da arte é tornar a realidade impossível”. Essa ideia acerca da arte estabelece uma diferenciação em relação à ideia de entretenimento. É muito interessante quando você está numa livraria e de repente se depara com um livro, cujo título é *Aristóteles em Hollywood*. Essa é a situação. Efetivamente, as regras aristotélicas, as ideias dramáticas,

formam o modelo dos roteiros hollywoodianos, mas isso funciona justamente porque, na arte do entretenimento, nós podemos justamente usar esses modelos que nos consolam e alegram, sem nenhuma outra função crítica.

Antes de terminar, eu gostaria de contar uma pequena história sobre Aristóteles e sua proposição da sequência de início, meio e fim. Acrescento que nossa percepção sempre funciona de forma dramática, segundo o conhecimento que a teoria da Gestalt nos legou. A percepção funciona criando formas, configurações, conjuntos organizados (*gestalten*). Por isso, uma realidade pode ser bastante caótica, mas a nossa percepção dá um jeito de encontrar o drama no caos. Por exemplo, um relógio soa *tic-tic-tic-tic*, mas o que nós lemos em uma história em quadrinhos? Nós não lemos *tic-tic-tic-tic*, nós lemos *tic-tac, tic-tac, tic-tac*. Isso corresponde à forma como nossa percepção funciona. Efetivamente ouvimos *tic-tac*, porque, na continuidade da repetição sonora, nossa percepção cria pequenas unidades. Isso significa que, se nos lembrarmos do modelo temporal cristão (gênesis, história, apocalipse), temos: *tic* (gênesis), intervalo (meio), e *tac* (um pequeno apocalipse). Temos um mini drama. E da mesma forma como nossa percepção estrutura os sons, ela estrutura todo material que o teatro nos apresenta. Poderemos saciar nosso desejo

dramático, mesmo em um material muito labiríntico e caótico. Nós vemos três elementos no palco e já construímos um nexos; vemos três outros elementos, e criamos outro nexos. Nós não necessitamos mais da grande forma dramática. Essa grande forma dramática é o que implica ideias e ideologias nas quais nós não acreditamos mais. Mesmo assim podemos ter o prazer dramático em contextos pós-dramáticos.

**Pergunta:** *Gostaria de falar sobre esse corpo cênico, que foi a imagem que me veio à mente, ao escutar as suas palavras. Esse corpo expressivo, onde a percepção é conectada a uma nova forma de expressão. Entendo que esse corpo tem várias aberturas, que eu chamaria de brechas, de silêncios, onde nós podemos estabelecer um diálogo, e onde você propõe também a vigência de um distanciamento crítico. E é através desse distanciamento crítico que eu entendo que esse corpo é um corpo antropofágico, que se apropria de seu tempo, com toda a sua força. E essas formas de expressão, de transgressão da lógica, do texto, são uma resistência vital do nosso tempo, assim como as formas de teatro popular, a cultura popular. Eu gostaria de escutar um pouco sobre isso, já que seu livro não discute essas relações.*

Eu penso que hoje o corpo se tornou um campo de pesquisa central para muitas pessoas que atuam nas artes da cena. A presença do corpo

é capaz de questionar o corpo culturalmente codificado. Eu não acredito que nós temos um corpo natural, acho que o corpo é formado através da cultura e da história de cada um. E, por esse motivo, eu acredito que a prática crítica do corpo é sempre uma prática da desconstrução cultural. O corpo não tem, automaticamente, um potencial crítico. Tanto quanto a linguagem, ele corre o risco de se transformar num instrumento ideológico e, por esse motivo, a possibilidade de se realizar uma crítica da contemporaneidade, através do corpo, está relacionada a uma reinvenção das expressões do corpo. Na dança contemporânea, na Europa (mas também no Japão, por exemplo), encontramos muitos artistas que se concentram em usar micro-movimentos do cotidiano como temas de seus trabalhos. E suas danças não são mais reconhecidas como dança, no sentido tradicional da palavra, por diversos artistas. Mas efetivamente trata-se de uma política da percepção. Pois essas danças nos dão a possibilidade de olhar o habitual de uma nova maneira. O corpo se torna, através delas, caminho para uma nova percepção do sujeito. E, por esse motivo, o trabalho artístico com o corpo consiste basicamente num trabalho da desnaturalização do corpo.

A tradição humanista sempre enxergou o corpo somente como uma função do espírito. Nesse sentido, o corpo sempre parecia ser

apenas natureza, e foi tratado e concebido como pura natureza. Mas o trabalho artístico com o corpo nos faz percebê-lo como um campo ainda inteiramente por descobrir. Na verdade, qualquer corpo é uma multiplicidade de corpos. Nós temos um corpo do trabalho, um corpo do amor e muitos outros corpos que habitam o mesmo corpo, e o trabalho com as artes do corpo possibilita-nos ressaltar esses múltiplos aspectos.

Na Europa, eu vejo poucas experiências nessa área da cultura popular, mas talvez a gente também tenha que se afastar da ideia do *populus*. O povo, em si, também é um conceito histórico. Se pensarmos hoje, junto com Deleuze, a partir da noção de *multitude*, então não estaremos mais lidando com a noção de povo. Talvez tenhamos apenas comunidades distintas, onde a corporeidade pode se desenvolver de formas diferenciadas. Essa seria minha observação inicial sobre o assunto.

**Pergunta:** *Na contemporaneidade, nos deparamos com esse reencontro com o sentido da teatralidade. Em Aristóteles, o que entendemos por teatralidade está relacionado ao termo grego *opsis*, que pode vir a ser traduzido tanto por *cerimonial* (um termo que possui proximidade com o campo do ritual), como também por *espetacularidade* (termo de característica mais laica). Eu perguntaria*

*se o teatro atual, ao redescobrir o sentido da teatralidade, estaria refletindo, de modo indireto, sobre o sentido da existência, de um ponto de vista espiritual ou filosófico, de modo similar ao modo como refletia na época do pré-dramático. Numa palavra, quais as relações entre espetacularidade e cerimonial, no contexto da teatralidade contemporânea?*

Para tratar da questão do cerimonial e do espetacular, eu arriscaria a tese de que o cerimonial é o inimigo do espetacular. O espetacular, com frequência é apenas uma imitação do cerimonial. Claro que existem grandes cerimônias, como a coroação de uma rainha, que são bastante espetaculares. Mas o cerimonial no teatro, ou o cerimonial que interessa ao teatro, é uma recordação da *participação*, enquanto nos acontecimentos espetaculares, essa *participação* não passa de ilusão. O cerimonial, no teatro, é aquilo que procura transformar o ser humano, mas na espetacularidade não se pretende qualquer tipo de transformação. Um acontecimento espetacular no mundo de hoje é uma herança do ritual arcaico, mas na arte o ritual não é arcaico. Na arte, o ritual se refaz, ele é evocado para provocar um novo modo de comunicação, enquanto nas sociedades antigas o ritual servia para o fortalecimento da sociedade. Este é um tema muito interessante e difícil de tratar em poucas palavras.

**Pergunta:** *Você disse, no início de sua palestra, que não existe um teatro pós-dramático. Não existe uma estética pós-dramática. Você também disse que hoje há vários tipos de teatro. Isso quer dizer que nós estamos vivendo uma Babel do teatro? Que teatro é esse que nós vivemos hoje? É um teatro capaz de questionar o nosso ser e de proporcionar a festa? Assim como na Europa existe uma cicatriz da segunda guerra mundial, aqui no Brasil nós também tivemos algumas guerras internas, com a instituição da ditadura militar. Eu acredito que essa tragédia interna tenha resultado num teatro com várias tendências. A história do teatro brasileiro é muito nova, em relação à da Europa, mas hoje eu percebo que existe um teatro mais brasileiro, com várias tendências.*

Com certeza vivemos uma *Babel* das formas teatrais. Felizmente não temos mais nenhuma academia ou governo que possa nos dizer como o teatro deve ser. E isso eu só posso achar um fato muito agradável. Afinal, temos a arte porque o ser humano sempre procura novas formas para sua existência. E, por isso, com frequência, a defesa da arte em si já é um ato político. Pois o ser humano tem que ter o direito de expressar as suas experiências. Qualquer teatro é uma espécie de convite aos outros para compartilhar um tipo de experiência. Então eu não vejo nenhum problema em haver uma *Babel* teatral. E também não tenho nenhum interesse

em encontrar alguém que nos mostre uma linha a seguir. Pelo contrário, a relativa unidade do teatro europeu, durante um bom tempo, do século XVIII ao século XX, foi resultado de um público relativamente uniforme. Existia uma espécie de público burguês, com um certo nível de instrução, certas ideias específicas sobre a arte, a linguagem, que procurava uma espécie de espelhamento de si na arte. Mas esse público uniforme está se desintegrando há tempos. Temos tipos de público muito distintos e, conseqüentemente, também formas distintas de teatro.

Sobre as questões políticas, naturalmente o teatro sempre reage de uma forma muito concreta ao mundo e à vida que ele está experimentando. E, neste aspecto, não existe nenhuma regra geral. Em cada país isso ocorre de uma forma distinta, ou talvez até mude de cidade para cidade. Por outro lado, eu não creio que seja útil tentar procurar uma regra de dedução das realidades sociais, diretamente para as expressões artísticas. Podem haver reações muito distintas em relação a uma mesma situação. Não se pode explicar o teatro a partir de uma determinante histórica. Quando pensamos sobre teatro, nós temos que levar em conta essa experiência. E, naturalmente, esperamos todos pela festa teatral. Mas não se trata de uma simples festa, é uma festa com recordações. Recordar-se, por exemplo,

que existem outros indivíduos que não podem participar dela. Uma festa teatral nunca pode ser uma festa sem descontinuidade. Precisa haver uma recordação daquilo que está fora da festa. Não importa se são os excluídos ou os mortos, ou aqueles que ainda não nasceram. Isso diferencia talvez a festa teatral da festa na vida real, pois na festa da vida real podemos ser alegres de forma contínua. Por outro lado, uma festa simples e alegre, na arte, é um problema.

**Pergunta:** *Eu tenho duas perguntas. A primeira é: O pós-dramático está fundamentado numa compreensão do que é o dramático europeu. Eu gostaria de saber, com mais detalhes, o que é esse dramático europeu. A segunda questão é: Um das noções do teatro pós-dramático está relacionada à ideia do fragmento, à estrutura fragmentada. Como pode o fragmento ser crítico?*

Eu gosto muito da primeira pergunta, porque atualmente estou trabalhando num livro que trata justamente dessa questão do dramático e de sua relação com o pós-dramático. Agora vou fazer um esboço para dar uma ideia acerca do assunto. Caso contrário, a gente vai ter que fazer um seminário específico. Entre Shakespeare e Ibsen, desenvolve-se uma linguagem teatral na Europa, cujo centro é a intersubjetividade. O ser humano aparece no drama como indivíduo relacionado a outro indivíduo. Além disso,

a realidade essencial do ser humano aparece como realidade da linguagem, não como uma realidade lírica ou da narrativa, mas de uma linguagem que, por sua vez, é intersubjetiva, ou seja, o diálogo. Essa forma pressupõe a ideia de um sujeito que age, fundado na Renascença. A ideia de uma nova consciência do ser humano. Esse sujeito entra em crise no final do século XIX, com o desenvolvimento de um ceticismo em relação ao sujeito na sociedade burguesa. Essa forma teatral, esse teatro dramático é multiforme. Às vezes existe coro, nas peças de Shakespeare. Mesmo em casos excepcionais, aparecem coros depois. Existem também monólogos. Mas nada disso altera o fato de que o diálogo é o fator central no drama. Além disso, o drama cria o que se pode chamar de *cosmo fictício*. Mesmo que, ocasionalmente, Ricardo III se dirija diretamente ao público, o drama apresenta-se como um cosmo encerrado em si mesmo.

No século XVIII, esse coro se fecha cada vez mais e, também nesse período, se nos lembrarmos, aparece a ideia da quarta parede. Até esse momento, apesar da ideia de um cosmo fictício, os atores ainda se dirigiam diretamente ao público. Mas com as teorias de Diderot, os atores começaram a se comportar como se não houvesse público presente. E, com isso, ocorre a transformação do teatro dramático

num teatro literário. Esse modelo gerou obras extraordinárias, de Shakespeare a Ibsen. Mas, ao mesmo tempo, reduziu certas possibilidades da comunicação teatral. Por exemplo, a ideia da co-presença de público e atores foi utilizada muito pouco, nesse modelo teatral. Na sociedade midiática, redescobrimos que essa é justamente uma das grandes possibilidades do teatro. Por isso, no teatro de hoje raramente encontramos a ideia do cosmo fictício. Nós encontramos fragmentos da realidade que, de alguma forma, estabelecem comunicação com a plateia, e isso eu gostaria de chamar de pós-dramático.

Nesta linha de pensamento, também pode-se dizer que o aspecto fragmentário do teatro tem uma potência e um valor crítico. Ele provoca a participação do público de uma forma aberta, muito distinta àquela forma fechada que a noção de cosmo fictício provoca. Onde existe o fragmento existe a provocação para que se complete, que se acrescente algo. Aonde não existe coerência, eu preciso usar de minha imaginação para criar contextos, conexões. E, por isso, o fragmento, para o teatro contemporâneo, torna-se algo muito importante. Porque ele se opõe ao espetacular, no sentido negativo. Pois essa noção do espetacular pode muito bem se relacionar com a teoria da sociedade do espetáculo, de Guy Debord. Esse é um tema muito específico e também amplo, por isso só posso dar um

esboço curto e incompleto. Mas o fato é que o teatro pós-dramático tende a superar as relações tradicionais com o espectador.

## NOTAS

<sup>1</sup> Lehmann gesticula, em alusão à estrutura clássica do teatro onde a palestra está ocorrendo, com o distanciamento entre ele, falando em cima do palco, e o público, ouvindo na plateia.

---

\* HANS-THIES LEHMANN é um dos mais importantes teóricos do teatro contemporâneo e da estética teatral. É professor de Estudos Teatrais da Universidade Goethe, em Frankfurt am Main/Alemanha, e membro da Academia Alemã de Artes Cênicas. Entre seus livros destacam-se *Teatro Pós-Dramático* e *Escritura Política no Texto Teatral*. O *Hans-Thies Lehmann Brasil Tour 2010*, idealizado e produzido por Wolfgang Pannek, co-diretor da Taanteatro Companhia, promoveu uma série de palestras e seminários realizados por Hans-Thies Lehmann e Eleni Varopoulou (teórica teatral e tradutora). Em Goiânia, o tour assumiu o formato de uma conferência internacional, realizada no Teatro da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, através do projeto *Universidade em Cena*, coordenado por Alexandre Nunes. A conferência ocorreu durante três dias consecutivos, reunindo cerca de 250 pesquisadores, oriundos de diversas partes do Brasil.