

La piedra de toque

Luiz Fernando Ramos

Pós dramático ou Poética da Cena?

O Conceito de um teatro Pós-Dramático vem galvanizando o interesse de pesquisadores e artistas do teatro contemporâneo como uma espécie de achado promissor, que resolveria problemas epistemológicos no enfrentamento do teatro como objeto de investigação e aplacaria angústias estéticas nos processos criativos em curso. A intenção aqui é, reconhecendo o inegável impacto que o livro de Hans-Thies Lehmann teve em práticas teóricas recentes e, mesmo, nas postulações criativas no âmbito da dramaturgia e da encenação contemporâneas, discutir a pertinência de se insistir na valorização desse conceito e problematizar sua utilidade como conceito operador.

A hipótese que se trabalha, e que é contraposta ao conceito, é de que Lehmann, na tradição do pensamento marxista, e, mais especificamente, estendendo a reflexão de Peter Szondi, projeta o pós-dramático como expressão histórica de uma evolução do paradigma dramático, enquanto os mesmos exemplos e fenômenos espetaculares de que se serve podem ser vistos como refletindo a transformação ocorrida no fim do século dezenove, a partir da ópera wagneriana, quando o paradigma de uma Poética do drama, ou da trama, como tinha sido traçada por Aristóteles, começa a ser substituído pelo de uma poética da cena. Nesse sentido, sem negar o desenvolvimento histórico mas não aceitando o pressuposto cumulativo e evolutivo implícito no pós-dramático, é possível contrapor que o paradigma novo, que se impõem ao longo do

século 20, é o do espetacular. Nessa medida, é possível pensar toda a tradição moderna, e o próprio conceito de pós-dramático, como expressões de uma tensão crescente entre uma poética do espetáculo e uma poética do dramático.

Pós-dramático e Pós-épico:

O modelo analítico proposto por Peter Szondi em *Teoria do Drama Moderno*, que tanto fecundou a reflexão teórica sobre o teatro no século 20, pressupõe uma forma dramática pura, fechada em si mesma e constituída por relações dialógicas e interpessoais que expressariam os temas e as tramas a serem narradas. Implícito nesse raciocínio está o reconhecimento que mesmo as formas dramáticas antigas, digamos da tragédia grega, não eram puramente dramáticas, e que só o drama renascentista, e mesmo ele com uma grande dose de boa vontade, poderia ser considerado estritamente dramático, até porque expressaria as grandes transformações históricas que inseriram os homens numa relação mais horizontal de troca entre si, contra a situação anterior, medieval, de verticalidade frente a Deus e a seu representante terreno, a igreja. Pois bem, a “forma dramática” que se desenvolve nos séculos seguintes, até a constituição do chamado “drama burguês”, vai ser objeto, no fim do século 19, das pressões internas e externas de conteúdos e temáticas que já não encontravam no intercâmbio dialético de sujeitos falantes o meio mais adequado de expressão: as internas, situadas aquém do confronto interpessoal entre os personagens, nos seus inconscientes e nas suas subjetividades; as externas, pairando além dos diálogos entre pares, num plano ideológico e na abstração de uma coletividade. Szondi vai detalhar esse processo de acomodação da forma dramática aos novos conteúdos históricos nos principais dramaturgos que, desde o fim do século 19 até meados do século 20, ainda utilizaram o drama, ou seus elementos constitutivos, como veículo narrativo. Curiosamente, até pela pretensão de modelo teórico que não se preocupava em fazer a história do drama, mas em mostrar como a

história se manifestava na forma dramática, em nenhum momento Szondi discute os aspectos históricos da transformação radical que se anuncia já em Wagner, em termos dos processos constitutivos da materialidade cênica a partir de pressupostos externos ao drama e relativos às suas relações com outras artes como a música e a pintura, nem as conseqüências que essas transformações teriam sobre o próprio drama. De uma certa maneira, Lehmann retoma esta questão em outros termos, para, exatamente, ampliar a noção de forma dramática até a de forma espetacular.

Diante das evidências que a produção espetacular dos anos oitenta e noventa do século 20 lhe ofereciam, antidramática por excelência, Hans-Thies Lehmann vai de alguma forma abrir o modelo instaurado por Szondi à aceitação do plano espetacular da materialidade cênica, tomada agora como relevante, senão decisiva, na consideração da "forma dramática", ou do que tivesse restado dela depois de tantos embates com o épico. Mais do que isso, há o reconhecimento e o detalhamento de uma produção que tanto se distingue da gerada pela fase imediatamente anterior, que inclui Brecht, como pretende se revelar mais completamente pós-dramática que a produzida no início do século 20, com os seus diversos tipos de radicalização antimimética, antidramática e antiteatral. Assim como a tragédia grega é vista nessa linha do tempo como pré-dramática, só o teatro posterior às vanguardas, ao drama moderno e à sua contra-face, o teatro épico, será pós-dramático.

Esse novo teatro, que não mais se constrói pelos princípios estruturais do drama, ou de qualquer narrativa racional, e que se afirma pela presença física e simbólica, impondo-se menos pelas falas que pelas imagens e sons, menos pela cognição que pela sensação, será para Lehmann também pós-brechtiano e pós-épico. É preciso que assim seja, talvez, para que se possa salvar Brecht, ou o projeto de um teatro progressista em que ele implica. Se o seu teatro científico aparentemente se desmanchou nos ares pós-estruturalistas, suas cinzas ainda foram veladas de algum modo, por exemplo, em Heiner Muller. É possível dizer, inclusive, que a própria obra

de Heiner Muller foi uma tentativa de continuar puxando a carroça de Brecht na floresta inóspita de irracionalidade e de pulsões inconfessáveis que se impôs. E faz todo sentido pensar o conceito de Lehmann como projetando principalmente uma compreensão profunda de Muller, como um drama que se auto-extingue e que se reinventa, entre os escombros, resistindo como fragmento e acidez incontida. O fato de serem arrolados dezenas de exemplos de artistas que de diversas maneiras são mais espetaculares que dramáticos, não esconde que no eixo da reflexão de Lehmann o modelo mais acabado do pós-dramático seja mesmo Muller. Quer dizer, já não há mais drama mas a matriz ainda é dramática.

Mas porque salvar Brecht? Salvar de que? Quando Lehmann empenha todos os esforços argumentativos para definir o que há de específico e genuíno nessa produção dos últimos vinte e cinco anos está provavelmente reafirmando o peso da história e sua inexorável pressão na determinação das formas, agora transformadas em pós-dramáticas como antes jamais o tinham sido. Essa constatação, além de dar prosseguimento à tradição hegeliana e marxista que passa por Luckaks, e pelo próprio Szondi, evita o reconhecimento dessa valorização excessiva do espetacular não como resultado necessário do desenvolvimento das forças produtivas e de seus reflexos na superestrutura cultural, mas, sim, como uma velha questão do teatro, que sempre esteve latente no debate teatral e que, já no começo do século 20, alcançou a plenitude de uma formulação teórica e estética. Por isso mesmo, pensar o pós-dramático como um modelo que caracteriza um tipo de teatro exclusivamente pertinente à nossa época, ou característico dela, torna-se uma pretensão difícil de aceitar. De alguma maneira, depreende-se, Lehmann acha o teatro épico um desenvolvimento relevante que ficou para trás, superado pela potência de uma teatralidade antidramática como a de Robert Wilson, ou de uma dramaticidade antiteatral como a de Richard Foreman. Mas admitir isso permite ignorar que antes de Brecht, e contemporaneamente a ele (Beckett, por exemplo) essa outra tradição do

espetáculo já tinha se radicalizado e imposto de diversas formas, e que por trás do teatro épico, e de sua suposta ruptura com o dramático, havia um imperativo de racionalização que só era capaz de pensar a materialidade cênica como abstração racionalizada, “*modelbuch*”, e como ação dramática impregnada de historicidade, “*gestus*”. Assim como Muller assimilou Wilson, ou interagiu com ele, de nariz empinado, Lehmann identifica aquele “teatro de imagens” como emblema do pós-dramático para não ter que reconhecê-lo como concretização de um paradigma que já se colocara historicamente há muito tempo, o que enfraqueceria a relevância do teatro épico como passo necessário de um desenvolvimento progressivo.

A teatralidade e o anti-teatral

Um possível ponto de inflexão no sentido de uma poética da cena, ou do espetáculo, aparece na ópera e na reflexão estética de Richard Wagner, no século 19, mas já está presente no teatro elisabetano e no barroco espanhol, e se consolida técnica e materialmente no século 17, com as maravilhas cenográficas e cenotécnicas que os artistas italianos ofereciam aos frequentadores das primeiras óperas nos intervalos entre os atos. Numa perspectiva mais radical, a poeticidade do espetáculo nunca esteve ausente da reflexão sobre o teatro, desde suas formas primitivas às mais acabadas, e mesmo na ***Poética*** de Aristóteles ela já está apontada. Verdade que aparece ali apenas como um dos elementos da tragédia, *opsis*, e que é minimizada frente à trama, *mythós*. Mas estudiosos vem recentemente revendo o consenso sobre o caráter de estudo literário da ***Poética***. É o caso de Gregory Scott, que não só afirma o oposto, ou seja, que a ***Poética*** é um tratado sobre o espetáculo da tragédia grega, como chega a comparar aquela teatralidade, na busca do exemplo moderno mais

próximo daquele fenômeno espetacular, aos musicais da Broadway.¹ Independente do estatuto que se reconheça ao espetáculo na *Poética* de Aristóteles, é difícil não concordar com Nietzsche quando, em um texto pouco conhecido do mesmo período de *A Origem da Tragédia*, aponta o aspecto escultural e plástico da tragédia de Ésquilo como crucial não só para a consolidação da tragédia como, mesmo, para a emergência da estatuária grega.

“A tragédia é um ato religioso para o conjunto das pessoas, quer dizer, para uma comunidade cívica; e é inteira; ela conta com uma ampla audiência. Mas isso faz com que a distância entre atores e público seja maior que hoje. Em razão dessas diferentes condições de visão, o ator tem que ele próprio se introduzir em passos lentos e poderosos e permanecendo nos coturnos. É por isso que a máscara tomou o lugar da face emotiva. Mas é também a razão mais direta porque a disposição escultural deveria ser utilizada somente com formas grandes e estáticas. Aqui as leis que governam o alto estilo emergem completamente em suas próprias bases: a simetria rígida dissolve-se em contraste. A restrição a dois ou três atores era também motivada por considerações do registro escultural, pela relutância em tentar trabalhar com grupos maiores em movimento. Pois aqui há muitos riscos de se cair no horroroso. Contudo, aquela simples disposição escultural praticada por Ésquilo deve ter representando um estágio preliminar para Fídias: pois as artes plásticas sempre seguem, com passos lentos, atrás de uma realidade bela.”²

Neste texto, escrito no inverno de 1872/73, Nietzsche atribui ao poeta dramático Ésquilo, também, a condição de encenador, que prescrevia indiretamente nos seus versos os grupos esculturais, e os movimentos de atores pretendidos.

“O número de linhas dos versos é estruturado simetricamente, o que só pode ser explicado através de movimentos esculturais. Em geral o ator permanece parado enquanto fala: a cada passo ele demarca um grupo de versos com equivalente número de linhas. Em qualquer circunstância seu comportamento corporal deve submeter-se ao conceito do conjunto, e o *chorodidaskalos* – que é, originalmente, o poeta – teve que pensar em tudo e fez prescrições ao ator. Pois no período esquiliano, que era habituado com um estilo hierático estrito, nós vamos ter de assumir também um estilo freqüentemente influenciado por esses elementos hieráticos. Nós nos colocaríamos, então, a questão de entender Ésquilo como um compositor escultural, tanto no movimento escultural da cena individual como na inteira seqüência de composições

¹ Scott, Gregory. “The *Poetics* of performance: the necessity of spectacle, music, and dance in Aristotelian tragedy”. In *Performance and authenticity in the arts*. Edited by Salim Kemal and Ivan Gaskell, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, pp.15-48.

² Nietzsche, Friedrich. Unpublished writings, *Complete Works*, vol II, Stanford University Press, pp.138-42. trad. Richard T. Gray. (tradução minha para o português)

esculturais na obra de arte como um todo. O principal problema que surge nesta concepção seria o entendimento do uso escultural do coro, e suas relações com os personagens no palco; além disso, a relação do grupo escultural com a arquitetura circundante. Aqui um abismo de poderes artísticos boceja para nós – e o dramaturgo aparece, mais do que nunca, como o artista total”³.

A coincidência temporal com o momento em que Nietzsche ainda projetava sua esperança de reviver o *grandeur* da tragédia grega na ópera wagneriana, não deixa dúvidas sobre a que “artista total” ele se referia. É interessante apontar, contudo, neste primeiro movimento de formulação conceitual de uma poética da cena que efetivamente iniciava a emancipação do espetáculo frente ao drama, como rapidamente Nietzsche vai inverter sua crítica a Wagner, passando, já em ***Humano Demasiado Humano***, seis anos depois do texto citado, a condenar sua ópera pela valorização do gesto e do histriônico, e pelo que havia nela de teatral e que subordinava as potências dionisíacas da música. Retomada nos últimos anos de lucidez do filósofo, com ***o Caso Wagner, Nietzsche contra Wagner e Ecce Homo***, esta crítica inaugura, paralelamente à tradição da teatralidade, e da emergência de uma poética da cena no início do século 20, uma tradição oposta de antiteatralidade. Em linhas gerais, essa crítica ao teatral tende a valorizar não exatamente o dramático mas o autêntico, o que estiver mais perto da vida real, ou da verdade, ainda que metafísica. Assim é possível identificar essa tendência de uma antiteatralidade tanto no ramo simbolista como no naturalista do teatro moderno. O certo é que a poética da cena tanto se explicitou no século dezenove como também estabeleceu ali o seu antídoto, que se desdobrou pelas vanguardas e hoje ainda é percorrido, por exemplo, pela tradição da performance e em certas poéticas do ator que, a partir de Grotowski, passaram a ver a arte do teatro como veículo de transcendência e a negar a necessidade do espetáculo e da interação com o público. Essa tensão entre o teatral e o antiteatral é o tema da pesquisa de Martin Puchner, que propõe uma genealogia da

³ idem. *ibidem*.

teatralidade e demonstra como as principais inflexões do teatro no fim do século 19 e início do 20 representaram ou a adesão ou a rejeição a Wagner.⁴ É nesta perspectiva, confundida não só com o modernismo mas mesmo com as tendências contemporâneas, quando as artes cênicas se imbricam em formas ditas transgênicas ou bastardas, que se contrapõe o paradigma de uma poética da cena ao conceito de pós-dramático. Quer dizer, o que se projeta como pós-dramático poderia ser pensado como a plena assimilação de uma tendência já explicitada no fim do século 19 e que teve nas primeiras décadas do século 20 um florescimento inequívoco. Se a tensão entre o dramático e o espetacular, ou entre o teatral e o anti-teatral, gerou tanto manifestações radicalmente anti-dramáticas e anti-miméticas como reações opostas, seria mais adequado, antes de perceber a contemporaneidade como superação do paradigma dramático, reconhecer como essa tensão adquiriu hoje características próprias, por certo históricas, mas que não chegam a configurar o coroamento de uma progressão necessária.

Poéticas da cena e resistências dramáticas

Talvez as provas mais contundentes do artificialismo de uma compreensão do pós-dramático como um estágio necessário e inédito na evolução da forma dramática estejam nas poéticas de alguns artistas que, já no começo do século 20, propuseram, tanto em espetáculos e performances como em dramaturgias, explodir a própria forma dramática. Hans-Thies Lehmann é pródigo em arrolar exemplos do que vai chamar de pré-história do pós-dramático. Na exigüidade deste espaço valeria resgatar apenas um deles, para efeito de contraposição. Trata-se de Edward Gordon Craig (1878-1966), ator e encenador inglês que tanto influenciou decisivamente o teatro moderno como antecipou, em seus textos, gravuras e tentativas frustradas de encenação, a realidade de uma cena completamente autônoma do dramático, fundada estritamente em sua

⁴ Puchner, Martin, *Stagefright-modernism, anti-theatricality & drama*, Baltimore e Londres, The John Hopkins University Press, 2002.

própria materialidade, e numa sintaxe composta a partir da arquitetura cênica e de sua movimentação. Lehmann cita Craig apenas duas vezes no livro, para referir-se ao fato dele ter em um de seus textos dito que Shakespeare nunca deveria ser encenado.⁵

Considerando que Craig, ao lado de Appia, foi o artista que primeiro, e da forma mais radical, conceituou a arte do teatro para além do dramático e assentada estritamente no espetáculo, não deixa de ser surpreendente que na formulação do conceito do pós-dramático ele apareça de forma tão lateral. A surpresa é ainda maior pelo fato do artista eleito como exemplo acabado de pós-dramático, Robert Wilson, ser aquele que, mais do que qualquer outro encenador no século 20, realizou plenamente o projeto de Craig, constituindo já no início dos anos 70 uma cena totalmente autônoma do dramático e abstrata. Ao mesmo tempo, o próprio Robert Wilson, na medida em que passou nas últimas décadas a optar por textos dramáticos clássicos como ponto de partida de suas encenações, enfraquece a argumentação de Lehmann. É certo que o processo construtivo de Wilson nunca passou pela dissecação dramática e que os textos podem ser vistos como meros pretextos. Mas de qualquer modo é impossível não reconhecer uma inflexão que aponta, talvez, as tensões irreprimíveis de um plano dramático que ainda pulsa, ou que volta a pulsar cada vez mais insistentemente nas obras dos artistas incluídos no rol do pós-dramático. O melhor exemplo neste caso seria o artista canadense Robert Lepage, que se tornou uma referência, ao lado de sua companhia, a Ex-machina, de espetáculos construídos diretamente no plano espetacular e que é incluído por Lehmann na lista dos pós-dramáticos. Se há uma característica inegável no teatro de Lepage é a de, a despeito dos processos construtivos da cena, voltar a narrar histórias, e desenvolver ações dramáticas, ainda que construídas em parâmetros absolutamente cênicos.

⁵ Lehman cita Craig nas páginas 71 e 88 da edição francesa, *Lê Théâtre postdramatique*, Paris, Lárche, 2002. Além do trecho mencionado por Lehmann, de 1907, Craig volta a esta questão e a aprofunda em dois ensaios posteriores de *Da Arte do Teatro*: "Peças e Autores dramáticos, pinturas e pintores no teatro" e "Do Teatro de Shakespeare", ambos de 1908. Craig, Edward Gordon, *Da Arte do Teatro*, Ed. Eugênia Vasques. E-book da Escola Superior de Teatro e Cinema, Lisboa, 2º ed. 2004. pp 140-47, pp.164-68.

No caso do panorama brasileiro essa recidiva do dramático também se manifesta. Os criadores mais radicais - sejam os mais antigos e que permaneceram comprometidos com pressupostos dramáticos, sejam os mais novos, e que já emergem como que imbuídos de um novo paradigma – procuram novas formas de construção cênica, mas não recusam completamente a perspectiva de utilizarem ou produzirem algum drama. É o caso, por exemplo, de José Celso Martinez Correa, que não só encenou autores clássicos na década de noventa –Shakespeare, Oswald de Andrade, Jean Genet, Nelson Rodrigues – como vem desenvolvendo nos últimos anos o projeto de montagem integral de ***Os Sertões***, que se não remete à idéia de uma dramaturgia prévia, e se enquadra no tipo de aproveitamento de textualidades não dramáticas característico do pós-dramático, não deixa, de alguma maneira, de dramatizar a saga de Canudos. Outro exemplo é o de Gerald Thomas que vem buscando, depois de espetáculos eminentemente plásticos, cada vez mais, desenvolver sua própria vocação de dramaturgo.

A aceitação do conceito de pós-dramático está ligada, portanto, à crença de um desenvolvimento progressivo das formas artísticas que reflete as condições estruturais da sociedade a cada momento da história. Sem esse pressuposto fica difícil levar a sério o conceito até pela sua pretendida abrangência, reunindo artistas muito diferentes entre si e acomodados simplesmente pela simultaneidade de suas produções. Isto para não falar da exclusão de muitos artistas radicalmente antidramáticos, como é o caso já citado de Gordon Craig, ou de Gertrude Stein, projetados a uma pré-história que antecederia o aparecimento de um “verdadeiro” pós-dramático. Talvez fosse mais produtivo admitir que, a despeito do desenvolvimento histórico, que gerou um paradigma novo como o da poética da cena, a tensão entre o dramático e o espetacular não se extingue por decreto e que, como no caso do hipódromo de Nietzsche, ainda se trata, finalmente, de um avançar retrocedendo.