

Bene Martins, Fábio Limah & Olinda Charone

**SEMINÁRIOS DE DRAMATURGIA AMAZÔNIDA
MEMÓRIA**



Belém, maio/2017
Bene Martins, Fábio Limah & Olinda Charone
(Organizadores)

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Biblioteca do PPGARTES/UFPA

Seminários de Dramaturgia Amazônica – Memória [recurso eletrônico] /
Bene Martins, Fábio Limah & Olinda Charone (Orgs.). Belém:
EditAEDI, 2017
374 p. il.

ISBN: 978-85-65054-50-8

Modo de acesso: www.aedi.ufpa.br/editora

Inclui referências

1. Arte e Teatro 2. Trajetória em Teatro 3. Teatro na Amazônia 4.
Manifestações Folclóricas 5. Tradição Teatral 6. Dramaturgia
Amazônica I. Charone, Olinda (org.) II. Limah, Fábio (org.) III.
Martins, Bene (org.) IV. Título

Todos os direitos reservados por

Editora EditAedi

Rua Augusto Corrêa, 01 – Guamá.

66075-110 – Belém – PA – Brasil

Fones (91) 3201-7613 / 3201-7834

Email: editora.aedi@gmail.com

ASPECTOS DA FORMA DRAMÁTICA E BREVE COMENTÁRIO SOBRE TEATRO ÉPICO E PÓS-DRAMÁTICO⁵

Sergio de CARVALHO⁶

vintem@uol.com.br

Agradeço ao convite para abrir este evento que me parece tão importante, por se perguntar sobre os caminhos do trabalho de dramaturgia no Brasil na atualidade. Coube-me a tarefa de uma apresentação panorâmica de alguns conceitos-chave com que o debate formal costuma se realizar, ainda hoje, neste campo: Drama, Teatro Épico e Teatro Pós-Dramático. Vou tratar, sobretudo, da dificuldade de se discutir o conceito de drama, e a partir daí, projetar os outros temas.

A dificuldade de uma exposição desse tipo surge porque esses termos variam muito de sentido, conforme aparecem neste ou naquele contexto. Chegam a ter uma vida autônoma a despeito de suas inscrições teóricas mais precisas: ora surgem em acepções muito particulares, como orientação ou norma poética (portanto conceituados de modo prático, operativo, instrumental, em determinadas circunstâncias históricas) ora surgem como categorias estéticas que se pretendem gerais, o que pode levar a considerações abstratas demais (o quê, paradoxalmente, não impede sua incerta aplicação normativa).

⁵Texto a partir da palestra de abertura do Primeiro Seminário de Dramaturgia Amazônica, em maio de 2010, no Teatro Universitário Cláudio Barradas, da Universidade Federal do Pará.

⁶ Sérgio de Carvalho é dramaturgo, diretor e fundador da Companhia do Latão, grupo teatral de São Paulo. É professor de Dramaturgia e Crítica na Universidade de São Paulo, onde coordena o Laboratório de Investigação em Teatro e Sociedade (LITS) da Escola de Comunicações e Artes. Tem mestrado em Artes e Doutorado em Literatura Brasileira na USP. Entre seus livros se destacam Introdução ao Teatro Dialético (Expressão Popular, 2009), Companhia do Latão 7 peças (Cosac Naify, 2008) e Ópera dos Vivos (Outras Expressões, 2014).

FORMA E GÊNERO

Para que nossa conversa avance é preciso, antes, entender os motivos dessas variações de sentido, que geram perspectivas conceituais, para os mesmos termos. A dificuldade começa com essa categoria que se tornou hegemônica, a ponto de se confundir com o próprio teatro. Drama, por sua origem etimológica, ligada à ideia de ação, tornou-se um sinônimo de teatro para muita gente, e mesmo em idiomas como o inglês. Neste primeiro sentido geral, a palavra se refere a toda representação em que o mundo ficcional se instaura, a partir das ações que são operadas por gestos, relações, palavras etc. das personagens (corporificadas por atores e atrizes), sem que haja mediação aparente de narradores ou de elementos narrativos. Ainda que, na prática, essa suspensão da narratividade cênica seja quase impossível, essa ideia mais ampla de Drama segue viva até hoje, desde que foi sugerida por Aristóteles em sua Poética, que de modo inaugural (a despeito de reflexões análogas de Platão na República) estabeleceu as bases do que, bem mais tarde, se tornou a conhecida distinção entre os "gêneros literários": a Épica, a Lírica e a Dramática.

Mas, quando Aristóteles distinguiu, em sua Poética, as espécies de poesia imitativa (quanto aos meios, modos e objetos diversos), seu interesse não era isolar os modos poéticos, mas contrastá-los em relação a sua função e operação, com vistas a debater a finalidade da tragédia. Sua reflexão sobre a poesia específica da tragédia não pode ser considerada puramente estética, crítica ou mesmo poética, num sentido moderno, especialização dos discursos sobre arte que só ocorrerá do Renascimento em diante. Em Aristóteles, os pensamentos estéticos (como seu conceito de belo orgânico) se combinam às avaliações críticas (sua preferência por Sófocles como autor modelar) e às orientações práticas aos artistas para que possam "compor mitos" baseados em erros trágicos de heróis, fundados numa dialética entre peripécia e reconhecimento, que seja forte o suficiente, para gerar no público - com base na oratória, na música e no espetáculo - as emoções religiosas do terror e piedade, a ponto de que suas vivências possam, filosoficamente, instaurar (é essa a finalidade ideal da tragédia) a catarse, a purificação da própria comoção.

A distinção fundadora da posterior teoria dos "gêneros literários", em Aristóteles, surge apenas como esboço na descrição do modo de imitação da tragédia: são os próprios agentes (em grego *drontés*) que constituem o universo ficcional, ao contrário da poesia épica, em que a mediação entre ficção e público é realizada pelo narrador. Quando, no século 18 e 19, esse debate das artes se torna também uma questão filosófica, quando não era mais a tragédia que importava, porque, afinal, ela deixava de existir nos termos clássicos, e sim o conceito de trágico, cresce a autonomização das reflexões sobre arte, cada vez mais voltadas para constituição de campos ideais. É nesse sentido, que a brilhante geração de escritores e filósofos do idealismo alemão se aproxima dessas questões literárias, num percurso que vai de Lessing a Hegel.

O Drama passa a ser assim, efetivamente, conceituado nos termos de uma teoria filosófica dos ideais da literatura. Na medida em que sua marca fundamental é constituir a ficção através das próprias personagens que agem e falam, em atualidade não-mediada, considera-se que seu tempo não é o passado da Épica, nem o presente abstrato da Lírica, mas sim o presente que almeja o desenlace futuro; se não há distinção entre sujeito e objeto ficcionais, como na Épica, nem fusão, como na expressão da Lírica (em que o "sujeito é tudo"), o mundo da ficção dramática tende a se apresentar como aquele em que o mundo objetivo é tudo, num ocultamento ou dissolução radical da elaboração narrativa.

Essas idealidades da teoria dos gêneros, que visavam a constituir categorias estéticas, definiram os aspectos mais gerais da ideia de Drama. Apesar de sua pretensa universalidade, essa conceituação não ficou livre da influência das tendências formais concretas, que o movimento teatral vinha praticando, desde o Renascimento. Assim, mesmo esse Drama que se quer mais geral, a ponto de incluir todo o teatro literário, tende já a refletir a nova forma dramática que surgia na era moderna, por dentro das estruturas da antiga tragédia e da antiga comédia, na medida em que já pressupunha uma fala da alteridade, voltada para o outro, para o tu, enunciação mobilizadora de ação entre "sujeitos".

O NOVO DRAMA DENTRO DA VELHA TRAGÉDIA

Quando os eruditos italianos reorganizaram o material literário clássico, a partir dos séculos 15 e 16, e o disseminaram pelos círculos letrados do Ocidente, foram os padrões do mundo antigo que voltaram a ser utilizados, combinados a temas modernos.

Assim, as formas cultas da Antiguidade clássica, como a "tragédia" e a "comédia", foram atualizadas em seus temas, o que levou, inevitavelmente, a deslocamentos da forma. Produziram-se justificativas clássicas para a existência de formas híbridas como a "tragicomédia". Também formas mais populares como a "farsa" ou "autos", de origem religiosa, foram adornados e vi, com empenho inesperado, diversas novas poéticas - baseadas na autoridade de Aristóteles - para orientarem a produção das academias aristocráticas e, conseqüentemente, o conjunto do teatro. Surgiram, enfim, gêneros novos como a peça de "história", quando o teatro, já comercial e ainda aristocrático, praticado nos palcos da Londres elisabetana se interessou em representar as disputas dinásticas de seu passado medieval, numa forma que interessasse às novas plateias de uma Londres mercante, colonialista e militarizada.

Será o novo mundo do teatro pós-Renascimento que criará uma passagem idealizadora nos procedimentos da dramaturgia: com base nas experiências formais em curso, grupos cultos produzem debates acadêmicos, normativos e reguladores, em torno das definições de gêneros. Falamos em gênero dramaturgico, quando a consciência das formas gera um conjunto de debates e reflexões que estabelece um ideário crítico e estético, quando essa organização se apresenta com a finalidade de modelar a escrita, visando a um fazer, a uma poética que pressupõe uma visão técnica e um conjunto de valores.

Em síntese, portanto, poderíamos dizer o seguinte: no sentido mais, especificamente, ligada à prática produtiva do teatro, a palavra Drama não aparece nos debates do Renascimento, sendo preterida em favor dos reais "gêneros" existentes e praticados no melhor teatro literário. Bem antes de ser, filosoficamente, conceituado nos termos de uma abstrata e filosófica Dramática (como gênero literário), ou nos termos de um gênero praticável de palco burguês,

diverso da tragédia e da comédia (coisas que só ocorrem no século 18), o drama é apenas um projeto ideológico-formal, dentro de outras formas já convertidas em gênero.

Como o maior estatuto cultural e literário era, então, dado à tragédia, associada à representação das figuras e questões da nobreza, será em torno dela que os mais importantes tratados serão escritos, naquela fase de retomada de Aristóteles e da cultura clássica. A tradição da tragédia antiga, contudo, era a de uma peça sobre um processo de "erro", gerado por uma *hybris*, uma desmedida de um herói, de condição elevada, em relação a seus deveres públicos ou religiosos: nessa ultrapassagem da própria condição, a dialética da tragédia se realizava.

Esse núcleo de ação, em torno do processo de erro, como chegou a nós do mundo grego tinha feições, entretanto, muito específicas. Em mais de uma ocasião, helenistas como Jean-Pierre Vernant e Vidal-Naquet registram a excepcionalidade da ideia, no mundo grego, de que os erros humanos sejam de responsabilidade individual, sendo a conexão entre vontade e ato apenas um "esboço", que não encerra o processo da ficção apresentado nas peças. Nas tragédias de Ésquilo, Sófocles e Eurípedes ninguém age, de modo autodeterminado, porque as motivações se ligam a deveres de grupos, assim como as punições recaem sobre conjuntos sociais. Não é a vontade individual que move Antígona ao erro trágico, de confrontar o poder da cidade, de amaldiçoar Zeus e honrar o plano ífero, para prestar homenagem fúnebre, ao irmão morto em combate, mas seu dever de membro de uma linhagem nobre. Não é a vontade individual que leva Creonte ao erro trágico de punir Antígona, excessivamente, mas seus deveres para com seu poder, seu *cratos* de governante da cidade, que lhe foi concedido por Zeus. Sendo os atos (mesmo os excessivos) sempre condicionados, as decisões, erradas ou acertadas, não provêm dos sujeitos, isoladamente.

As figurações individuais da Tragédia grega não são as dos indivíduos, com livre-arbítrio e autonomia, em relação a seus erros. Sendo, antes, figurações mítico-públicas, a forma das peças não haveria de ser concentrada nos atos do herói. Não por acaso, a estrutura da tragédia não é dominada pelo diálogo, mas sim, pelo canto coral: é uma coreografia fundante da cena que instaura os episódios e não o contrário. A forma da tragédia é a de um coro cantado,

entremeado por diálogos, que mimetizam os debates jurídicos das grandes assembleias da cidade-estado.

Na forma da comédia antiga de Aristófanes, ainda predominava essa mesma estruturação coral. Nela, não apenas recursos narrativos, como o mensageiro (narrativa disfarçada de voz da personagem) ou o aparte, ou a canção, eram largamente utilizados, mas, também, o repertório épico se expandia com números agônicos de "desafios" ideológicos. A exposição da construção artística era mesmo tematizada: a parábase era essa fala direta ao espectador, que interrompia a ficção e argumentava sobre o contexto que envolve a peça, brincadeira com o espectador sobre o próprio fato de estar ali, num festival patrocinado pelo Estado.

O amplo repertório de modos de fala, para além do diálogo inter-individual, (prólogos, epílogos narrativos, monólogos, apartes, canções, coreografias internas, números tradicionais etc.) ainda estava em pleno desenvolvimento no Ocidente quando, a partir do século 17, tem início o já mencionado movimento de definição dos gêneros teatrais realizado com base não apenas na supremacia intelectual de grupos aristocráticos, mas nos novos interesses temáticos trazidos ao imaginário coletivo, pelos processos de desenvolvimento burgueses.

Um caso exemplar dessa contradição se encontra na obra de Racine. Próximo dos círculos literários mais importantes da França absolutista, elevado à condição de autor nacional, suas grandes contribuições à literatura teatral foram os notáveis versos alexandrinos compostos para suas tragédias neoclássicas. Numa de suas mais belas obras, Fedra, recria um tema apresentado por Eurípedes em seu Hipólito, o da paixão indevida da Rainha madrasta pelo enteado Hipólito, filho de Teseu. Só que em Eurípedes, autor grego interessado na dialética entre o racional e irracional, a paixão ainda não é um atributo de um desejo individual, sua origem não é a alma humana. No Hipólito ateniense, a ação da peça começa com uma maldição de Afrodite, deusa do amor, que não suporta a castidade do jovem e desaprova seu culto a Ártemis. É ela que induz Fedra ao excesso desejante que a levará à morte. Em Eurípedes, as forças dionisíacas da existência não podem ser simplesmente ignoradas, ainda que sua dimensão destrutiva seja a questão. A castidade orgulhosa é uma desmedida, um excesso de Hipólito, e a paixão inadequada

de Fedra é o preço que o herói vai pagar, por seu ambíguo erro alegórico, que também é de uma deusa.

No francês Racine, todos os erros já são individuais. A paixão nasce da interioridade dos homens. A peça se inicia com a confissão do amor de uma rainha, que é, antes, apresentada como mulher que deseja o interdito. Apesar de se tratar de uma rainha envolvida em conspirações ligadas ao mundo palaciano, mostradas em dinâmicas de intriga, que surgem de modo acessório ao tema central, toda a forma da peça se constrói em torno da Vontade indevida de Fedra. Já se trata, nos termos de Goethe, da luta do Querer contra o Dever. O espectador logo se esquece de que se trata de uma figura pública, pois só tem olhos para a ameaça da Paixão, como atributo da alma individual. Seguem no palco heróis aristocráticos, como exige a "cláusula da condição" social, envolvidos numa disputa de poder. Mas, a forma já se concentra na luta dialógica e consciente entre paixão e razão íntimas, em que a arena é a família.

É possível, dizer, portanto, que a forma do que será depois chamado Drama burguês já surge em meio às estruturas e temas da Tragédia Neoclássica, conforme aos preceitos de gênero de uma academia literária. A história de formação do Drama contém, assim, um paradoxo. Fundamentalmente, ligado à visão de mundo da racionalidade burguesa – que cria um lugar novo para a autonomia do indivíduo – seu nascimento se deu nos palcos aristocráticos, ainda com temática de reis e rainhas, num movimento de dissolução da esfera pública nas ações íntimas.

O importante a assinalar é que a forma dramática, mesmo quando ainda não nomeada como gênero, se manifestava, porque já era o diálogo intersubjetivo que organizava a estrutura, o que pressupõe um interesse cultural pela representação da subjetividade. Nas formas dialógicas anteriores, pouco se vê o esforço literário dos autores em expressar aspectos psicológicos, em caracterizar contradições pessoais, em pressupor a consciência do vivido. Quando isso era eventualmente feito, na chave da ideia-fixa da antiga caracteriologia da comédia, não estava em jogo examinar o sofrimento decorrente do exercício desses atributos, em constituir um processo de erro, a partir dos caracteres ou das paixões da alma.

Será somente quando se dissemina a noção de indivíduo livre, autônomo, consciente de si, aquele que age guiado por sua vontade – capaz, portanto, de escrever seu destino – visão filosófica já elaborada no fim da Idade Média, mas convertida em categoria política a partir do Renascimento, que o teatro passa a deslocar o centro de gravidade da tragédia pública, para a tragédia privada. No ponto em que o centro da ação cênica passa a ser o exame das decisões, em face do ato possível, no ponto em que o diálogo intersubjetivo existe, porque pressupõe lutas internas de natureza intra-subjetiva, o drama passa a se organizar como uma dialética absoluta: move-se por contradições subjetivas, dentro de um mundo fechado. A história do teatro europeu, entre os séculos 17 e 19, é a de uma, cada vez maior, concentração dos assuntos em torno das contradições do comportamento individual. Não por acaso, as relações afetivas se tornaram um dos seus temas predominantes, não por acaso, a família tornou-se o lugar fundamental das relações dramáticas.

Quando Diderot extrai do conjunto de tendências formais da época uma reflexão que permite o estabelecimento de um novo gênero de palco, o que ocorre na segunda metade do século 18, o Drama é, enfim, batizado num sentido operativo. Em seu Discurso sobre a Poesia Dramática, o padrão é descrito como o de um gênero intermediário entre a comédia e a tragédia. Em outros termos, as vivências heróico-trágicas, já não eram privilégio da aristocracia. E os burgueses não deviam entrar em cena só como personagens ridículas, como ocorria de modo geral até Molière, mas deveriam ser também representadas como figuras elevadas, trágicas. Seus erros e sofrimentos deveriam, assim, ser compreendidos, sentimentalmente, em contraste com a decadência dos mundos dos favores dos salões aristocráticos. Ainda que o projeto teatral de Diderot seja muito mais complexo, do que possa sugerir qualquer comentário breve, foi ele quem, naquele momento, aproximou de modo mais radical, a teoria da cena, concebendo mesmo uma teatralidade teorizante, que veio a batizar um gênero, o Drama burguês que, a partir dali se disseminaria como referência central para os autores cultos interessados numa prática formal complexa.

Assim, enquanto a teoria filosófica dos gêneros conceituava a Dramática literária, a realidade de um amplo movimento dramático concentrava a visão teatral, em torno de personagens conscientes e, potencialmente, agentes. Daí a avaliação de que a fala dialógica se

volta sempre ao outro da ficção; de que sua enunciação visa ao tu, sendo diversa da fala lírica do eu, bem como do ele da Épica. E como seu objetivo é mover à ação, seu núcleo de crise se dá em torno da decisão, da hesitação, da dificuldade do ato. Num certo sentido, portanto, a Dramática geral já raciocina nos termos do novo Drama.

Nesse processo de relativo "privatismo" temático e formal, a história social e política – que no teatro elisabetano, por exemplo, determinava as ações das personagens e era apresentada por narradores ou personagens secundárias, antes da chegada dos protagonistas – passou a ser pano de fundo dos conflitos interpessoais decorrentes de vontades em luta e hesitações de caráter.

Assim, no Drama, a história pública tendeu a se tornar moldura, ambientação substituível da ação interindividual. E como a dimensão objetiva se confinou ao âmbito das relações intersubjetivas, a forma precisou suprimir os elementos que poderiam prejudicar a continuidade dessa vivência absoluta. A unidade de ação se torna, assim, uma exigência estrutural, e a unidade mínima da peça deixa de ser a cena e passa a ser o ato. Mas, como a estrutura decorre das personagens, não é possível variar demais aquelas que ocupam o centro da representação, o que aumentou a demanda por unidade temporal e espacial. Herdeiro da antiga tradição trágica do erro, o novo drama manteve a estrutura do herói que gera um infortúnio, sendo que as desmedidas não decorrem mais da pressão mítica dos deveres em atrito com a avaliação da condição. O drama passa a extrair o erro dos problemas de caráter, das falhas ou hesitações morais.

Ainda que o moralismo não seja exclusivo do drama, existindo nas comédias e farsas antigas, a tradição do drama se especializaria em explorar conflitos de ordem moral: os quereres dos heróis contra os deveres impostos; depois, os sujeitos desejanteres contra vontades opostas, personagens positivas contra figuras moralmente condenáveis, heróis ou vítimas contra opositores ou algozes. Com a evolução da forma, a crise se internaliza, e muitos dos dualismos morais passam a habitar o herói, a ponto de que se tornem contradições subjetivas manifestas na relação com contradições dos outros. Aprendemos a esperar de uma personagem dramática que

aprenda com seus erros ou com o conflito com seu antagonista, e corrija seu destino na medida em que isso constitui sua possibilidade de se apresentar como sujeito da história.

Diante disso, e na medida em que a forma pressupõe identidade entre narração e mundo narrado, entre o todo da ficção e a vivência dos indivíduos, o drama acabou por se tornar - e esse é um de seus atributos mais decisivos - uma forma da fala consciente. A consciência do processo vivido se tornou característica central de personagens que se emocionavam e tentavam agir sobre seus impedimentos internos ou externos. Em pouco mais de trezentos anos, entre os séculos 16 e 19, o Drama se torna a principal referência do teatro ocidental. E segue vivo e forte como ideologia e como forma. Em seus melhores usos, nas obras artísticas sofisticadas, apresenta-se, já foi dito, como uma dialética fundada em vivas contradições subjetivas, o que acaba por levar a um uso reflexivo de sua própria condição fechada: os grandes dramaturgos do drama são aqueles que enfrentam o limite da forma, sem falseá-lo.

Quando o conceito é adotado como sinônimo de exigência de um conflito dualista, o que se vê em tantos produtos da Indústria Cultural, gera caricaturas da individuação consciente. Infelizmente, ao contrário do que mostram os mestres do drama, os manuais de dramaturgia seguem ensinando que uma peça só é boa quando tem personagens com psicologia complexa, caracterização moral, choque de vontades opostas, reviravoltas, e processos conscientes baseados em decisões subjetivas. Esquecem de dizer que uma boa peça é aquela que supera qualquer estrutura que só pode servir aos propósitos daquela peça.

CRISE DO DRAMA

O teatro dramático, portanto, se usarmos a expressão drama no seu sentido preciso, é um fenômeno da modernidade. E a história da dramaturgia dramática, a partir de Diderot, foi também a história da verificação de sua crise. Pois, no exato momento em que o ideal da forma foi nomeado, era como se sua dimensão ideológica afluísse com mais nitidez: o drama tornava-se um problema a cada vez em que era utilizado para também representar, além das crises afetivas, os processos amplos ou abstratos que não cabem nos atos de poucos indivíduos, durante algumas horas. A forma conhecia seus limites, quando os ideais humanistas do sujeito da ação

eram confrontados com acontecimentos públicos, com causalidades amplas demais. Foi assim que, já no início do século 19, surgiram as contraditórias experiências dos "dramas históricos" e dos "dramas sociais". E talvez tenha sido esse movimento que, no período naturalista, quando a crise da ordem e da promessa emancipatória burguesas pareciam gritar nas ruas, que uma geração de artistas passasse, também, a desconfiar da unidade do drama, fundada na ideologia do indivíduo livre.

Foi o alemão Peter Szondi, em seu excelente Teoria do Drama Moderno, quem descreveu, de modo mais dialético, esse processo ocorrido no naturalismo de crise do drama, no momento em que alguns temas abstratos (de natureza social, política, econômica ou mesmo psicanalítica) já não cabiam nas figurações dos conflitos familiares. A forma do diálogo consciente soava postiça, diante do interesse dramático em representar a vida embrutecida, animalizada, estragada.

É curioso que o despertar dessa autocrítica dramaturgica tenha se manifestado, de modo mais intenso, nos autores que radicalizaram o próprio projeto de uma tragicidade da família burguesa. A família, apresentada no fim do século 18, como um lugar de potencial sofrimento e liberdade heróicos contra a opressão dos nobres, lugar de afirmação dos direitos individuais contra o mundo do favor e do privilégio, décadas depois, surgia no palco como o lugar da hipocrisia burguesa e do estrago mercantil. Os desajustes nas relações desse microcosmo passaram a ser representados como alegorias de uma desumanização. Será esse o tema de A Casa de Bonecas de Ibsen: a mentira e a hipocrisia das relações entre marido e esposa são consequências fantasmagóricas de relações fundadas no dinheiro.

Mas, os naturalistas sabiam que as metáforas da desumanização (bonecos, espectros, bichos, monstros etc.) não eram associáveis às esferas burguesas, onde as promessas ideológicas eram formuladas. Era o conjunto da vida social no mundo do capital que parecia falhar, o que desautorizava a seguir representando indivíduos potentes capazes de mudar seu destino. O problema era, portanto, este: qual seria a forma de um drama social em que os indivíduos estragados, sujeitos às determinações de seu meio e condições sociais, possam seguir, de algum modo, vivendo "conflitos" da ação? Serão ainda, "indivíduos" conscientes essas personagens?

Os naturalistas se perguntavam como representar uma greve de tecelões (tema da peça famosa de Hauptmann) dentro dos limites dos conflitos inter-individuais, sendo a matéria da peça um processo de causas históricas amplas, ligado a dinâmicas mais gerais da economia e da luta de classes?

A chamada Crise do Drama surgia quando um autor crítico verificava, em algum nível, que a "ideologia da forma" dramática surgia em contradição com seu interesse temático. É de Strindberg, no prefácio à peça *Senhorita Júlia*, a alusão à frase do Evangelho: "os novos vinhos" dos temas terão que arrebentar os "velhos barris" das formas teatrais. Se o palco permanece preso ao diálogo de conflito psíquico e, ao mesmo tempo, almeja representar processos de sentido socialmente amplo (extra-individuais) ou mesmo processos intrapsíquicos, ligados ao inconsciente, tal como descrito pela psicanálise, terá sempre que reduzir as questões (macrossociais ou aquelas não-manifestas) ao nível da consciência das personagens sobre o vivido.

Um retrato da impotência social feito, segundo parâmetros da ação dramática, tende a enunciar uma contra mensagem em relação ao assunto. Para que a peça avance, o dramaturgo se vê obrigado, dramaticamente, a forjar nas personagens consciência do problema (a miséria, por exemplo) e emprestá-la a suas vítimas. "Eu virei bicho, não sou mais gente!", diz a voz desumanizada do naturalismo dramático. Mas a ideologia contida na forma nos ensina que os sujeitos se definem pela ação, que poderiam ou, pelo menos, deviam lutar contra uma opressão que lhes é imposta. Não é isso que esperamos de sujeitos conscientes de seu sofrimento? Quando apresentada, porém, apenas como lamento que não move o homem à ação, a voz consciente da vítima é envolvida em piedade, e surge uma imagem conformista do processo social. É um sentimento de paralisia que circunda a estrutura, confirmando um mundo naturalizado, de determinismos imutáveis, de opressão abstrata do meio, sem que o fragmento remeta a conexões e causalidades produzidas pelos outros mundos lá de fora.

A grandeza da imagem naturalista se deu por sua abertura a novos assuntos sociais, por sua dignificação artística da vida dos trabalhadores, pela pesquisa científica de arte inspirada pelos movimentos socialistas que veio a mudar o sentido do teatro moderno. Sua importância

histórica no teatro esteve em se contrapor às representações de classe da arte dominante. Sem chegar a ter tempo para uma experimentação negativa que explodiria com o ambientalismo, a maioria das obras não superou a ideologia do agente individual positivo contida na forma dramática.

QUESTÕES DE TEATRO ÉPICO E PÓS-DRAMÁTICO

Para finalizar essa apresentação panorâmica, caberia dizer que o projeto de um Teatro Épico, aquele que expõe sua dimensão narrativa, já havia sido sugerido (e num certo sentido formulado) pelos Naturalistas, quando se depararam com a crise do drama. Alguns anos antes de ver seu projeto realizado pelo Teatro Livre de André Antoine, o romancista e teórico Émile Zola já teorizava sobre um teatro experimental de sentido narrativo, capaz de ir e vir no tempo, móvel como o romance e, portanto, ansioso por se liberar da temporalidade fechada e do continuísmo dramático, orientados a desenlaces de conflitos intersubjetivos.

Podemos dizer, assim, que o teatro épico nasce bem antes de Brecht, no projeto de Zola e nas práticas de uma arte que surgiu no Naturalismo, a encenação moderna, maneira autoral de organizar a forma da cena, com base numa interpretação crítica do texto, o que pedia um novo conceito de trabalho teatral. Em outros termos, foi a partir do naturalismo que a cena teatral passou a se pôr senão contra o drama, ao menos a recusar o papel de uma simples veiculação da peça. A arte da encenação materializa a maior crítica já realizada ao acordo previsto na ideia de gênero (ajuste entre a forma de encenar e a expectativa emotiva do público). Foi essa mesma estratégia interpretativa, visando a expandir as imagens dos dramas sociais realistas e da coralidade expressionista, que estiveram na base da proposta de um teatro político alemão, nos anos 1920, movimento que foi batizado por Erwin Piscator, de Teatro Épico.

De um ponto de vista puramente formal, grande parte da cena experimental, do começo do século 20, retomou elementos técnicos da tradição pré-burguesa de teatro, (e também referências do teatro oriental) na procura de meios para uma cena mais narrativa capaz de enfrentar e romper com o fechamento dramático. Foi Brecht, entretanto, quem notou algo ainda mais complexo: mais importante do que recuperar os recursos épicos das teatralidades não-

burguesas (os coros, canções, apartes, pantomimas etc.) com vistas a expor conceitos ou doutrina, o elemento épico permite a própria negação do teatro, isto é, uma crítica da ideologia do drama sedimentada em sua forma.

Essa é uma questão importante para que se compreenda o sentido geral do projeto brechtiano, que procura conferir perspectiva dialética às experiências do Teatro Épico. Não importa tanto o recurso formal narrativo, a técnica das separações, as quebras e interrupções justapostas ao drama. Não importa suspender a ação e explicar, positivamente, quem é o opressor e quem é o oprimido. Tudo aquilo que ele veio a chamar de Efeito de Estranhamento ou distanciamento não tem sentido como forma de conscientização ou de exposição metalingüística. O Estranhamento é um efeito que se constrói não dentro do palco, mas na passagem negativa da cena ao público, quando o espectador não só observa a máquina teatral agindo, por trás das representações, mas também percebe que a forma da cena é parte do problema ideológico e se pergunta sobre a causalidade dos movimentos da ficção em seus atritos com o mundo. O grande Teatro Épico, portanto, não recusa o drama, mas o historiciza, o amplia, o desloca, vira sua dialética do avesso, assim como Marx fez com Hegel. Numa fórmula didática, seria possível dizer que o Teatro Épico não mostra a vida como ela é, mas como não deveria ser, sendo que a vida inclui a própria representação. As cenas são episódios independentes que remetem a um processo histórico maior. A Mãe Coragem de Brecht é uma comerciante de badulaques, sua carroça é puxada por dois filhos, ela é ajudada por uma filha muda. Todos tiram o sustento da atividade comercial com os soldados, em meio a uma guerra religiosa. Ela é mãe e de certo modo a patroa dos filhos. Para comerciar, põe em risco a família e o negócio. Vemos pedaços descontínuos de sua história. Todos os filhos morrem e ela segue comerciando, sem aprender com sua trágica trajetória. Ela tem baixa consciência dramática, trabalha com a guerra porque precisa, mas poderia ser diferente. Ela não aprende nada no processo, é o público quem aprende, ao criticar seu comportamento em relação ao processo geral que está fora da peça, ao se confrontar com a própria expectativa ideológica de que ela fosse vítima ou heroína. No esquema dramático comum, ela seria objeto do sistema ou sujeito da transformação. Em Brecht, o sistema está ao mesmo tempo fora e dentro dela, exercendo uma pressão concreta e abstrata. É por isso que no teatro de Brecht os capitalistas são líricos, sentimentais, vegetarianos, leitores de Fausto. E

tantos homens pobres são agressivos, sociais, reprodutores ideológicos do sistema. Ele preferia personagens atípicas, aquelas em que o processo social está em curso, para que se aponte a dinâmica geral. Os indivíduos não são autônomos, livres e também não são objetos, coisas. Estão pressionados por sua função no sistema produtivo, pela situação de trabalho, mas a mercantilização está incompleta, em curso. Algo de sua dimensão individual contradiz seu comportamento de classe. Brecht não suprime o indivíduo, nem clarifica seu comportamento. Tudo é incerto, estranhável, descontínuo, irregular, num mundo atravessado pelo capital, em suas formas antigas e novas.

Como efeito disso, nossa própria expectativa dramática é questionada. Já não sabemos avaliar com clareza se Galileu é bom ou ruim, não pelo fato dele ter um caráter complexo, mas sim pelas contradições de seu comportamento em relação ao seu trabalho científico, que exige barganha com estruturas acadêmicas e capitalistas de tipos diferentes, algumas republicanas, outras aristocráticas, em meio às tensões ideológicas entre o desejo de uma ciência que ajude a vida do mais fraco dos homens e a visão de mundo da Igreja. Brecht usa o drama para criar uma expectativa moral e, em seguida, demonstra que a pergunta moral é insuficiente para avaliar esse comportamento. Não tenho de fato mais tempo para desenvolver esses assuntos e, por isso, os exponho aqui de modo muito sintético. Quero apenas dizer que para Brecht a questão decisiva do teatro épico não é puramente formal. Ela pressupõe uma dialética da forma que, por sua vez, inclui a dialética do drama: o grande teatro épico não existe sem essa negação ideológica.

TEATRO PÓS-DRAMÁTICO

Principal referência de transformação da Dramaturgia do Século 20, o Teatro Épico depende, como todo teatro politizado, de vínculos com movimentos sociais de orientação anticapitalista. Talvez essa conexão crítica entre cultura e política, que tendeu a ficar mais fraca no teatro europeu, a partir da década de 1970, explique o crescimento do movimento de procura de novos paradigmas estéticos, que se desenvolveu por todo o teatro experimental da época.

Surgidas na esteira de uma forte tendência contra-cultural e performativa do teatro de pesquisa, muitas reflexões sobre a arte do teatro passaram, então, a se apresentar como

adaptações mais ou menos críticas da chamada filosofia pós-estruturalista, em sua condenação de supostas "grandes narrativas" sociais. Qualquer perspectiva representacional, baseada na noção de que um texto pode estruturar um espetáculo teatral, foi assim recusada. Mas não era só o procedimento de trabalho que estava em jogo, era o conjunto da atitude formal: esse desapareço radical por qualquer movimento de interpretação simbólica ou de ordem representacional, o que levou muita gente a proibir que uma peça fizesse sentido, esteve na base da chamada teoria do Teatro Pós-Dramático.

Foi o livro de Hans-Thies Lehmann, publicado no ano de 1999, quem deu forma mais elaborada ao debate e difundiu o conceito, já como uma espécie de avaliação dos repertórios produzidos nos 20 últimos anos do século. Lehmann almejou uma teoria ampla do teatro contemporâneo conectada a descrições de trabalhos específicos, não por acaso, a melhor parte de seu livro. A baliza teórica comum, um suposto salto qualitativo em relação ao conceito de Drama. Assim, o pós-dramático não se pretende um gênero ou forma, mas antes uma tendência estética que se crê como uma ruptura com qualquer ideal literário do Drama, tal como formulado no século 18: já não se trata da constituição de uma ação ficcional de nenhum tipo por meio de personagens. O Pós-Dramático se imagina um corte estético, um movimento de afastamento em relação a algo que o Teatro dramático e o épico têm em comum: o impulso mimético, a vontade de representar processos simbólicos. Para Hans Thies Lehmann, na cena pós dramática, mesmo quando há texto, ele surge como um ato performativo, pois o teatro verbal surge sem locutores definidos, apresentando-se como um espaço teatral de *vozes*, que em tese não pode mais ser qualificado como representação de um mundo feito de personagens, mas empiricamente reconhecível.

O ponto curioso e discutível da teoria de meu amigo Lehmann (e a frase aqui é sincera) é que haveria uma dimensão política nessa postura de recusa a qualquer fabulação. Ele parece acreditar que, diante da proliferação de representações lançadas no imaginário coletivo pela indústria cultural, teleologicamente construídas, a cena teatral que se mostraria mais ativa, politicamente, seria aquela que se mostrasse como avesso de qualquer lógica fabular ou mimética, aquela capaz de ativar a percepção do espectador imerso nos códigos da sociedade midiática. Evidentemente, trata-se de uma hipótese generalista demais, encantada demais com

uma ideia de experiência perceptiva que, no limite, se torna difusa, a ponto de ser comparável às convocações da publicidade em sua demanda por um "*carpe diem*" da experiência sensorial das mercadorias. A aposta de que as sensações esteticamente organizadas, de modo não-logocêntrico, teriam um potencial de obstaculizar, de modo mais efetivo, a incorporação às dinâmicas do capital é, no mínimo, uma crença ingênua.

Toda a generalização estética se configura discutível quando surge como legitimação vaga, quando não se apresenta através de mediações reflexivas que permitam ver sua operação e sentido nas práticas particulares. Se é verdade que muitos experimentos do teatro performativo dos anos 1970 foram esteticamente notáveis, é também verdade que a recusa à dimensão narrativa pode ser mais ou menos conservadora, mais ou menos reacionária, mais ou menos formalista - e isso depende de configurações e relações concretas. Me parece um equívoco teórico igualar a obra final de Heiner Muller à de Sarah Kane, sob o rótulo pós-dramático, sem atribuir-lhes um efeito político análogo sem examinar o conjunto de seu funcionamento estético, sem examinar a relação entre forma, matéria histórico e o diálogo com expectativas culturais dos ambientes concretos em que são produzidas. O que mais se vê, hoje, em artistas que ainda se dizem pós-dramáticos é a uma expressividade lírica e um subjetivismo difuso (a famosa cena paisagem) disfarçados de polifonia metateatral. Nas condições do teatro periférico, em que esses rótulos não se pretendem conceitos para a crítica ou categorias poéticas, mas antes legitimação acadêmica, observa-se que a expressão tem justificado todo tipo de esteticismo autorreferente, na contramão dos grandes trabalhos de conexão do teatro moderno, que se deram como enfrentamento do mundo dado, como vontade de superação da dimensão estética. E não creio, salvo engano meu, que o esforço de Hans-Thies Lehmann em mobilizar o ambiente do teatro alemão, anos 1990, pode também ser reduzido às utilizações muito redutoras de sua obra.

Caberia, para encerrar, lançar algumas perguntas para o nosso debate. E no Brasil? Por que temos que reproduzir essas categorias do teatro europeu, ainda hoje? Por que o drama continua sendo um problema e um desejo, num país em que a noção social de indivíduos não foi formada? Por que a nossa breve história do Teatro Épico - em bases diversas da tradição europeia - foi interrompida tão cedo, nos anos 60, para ser retomada só muito recentemente? Por que a onda pós-dramática faz tanto sucesso entre estudantes e professores que não se sentem

confortáveis nas formas do mundo da mercadoria e, ao mesmo tempo, se desinteressaram da pesquisa representacional? Não são questões simples, exigem mais tempo.