

Teatro Pós-Dramático e Teatro Político

Hans-Thyes Lehmann

Esse conceito do teatro pós-dramático é, como se diz na matemática, um mínimo denominador comum entre uma série de formas dramáticas muito diferenciadas, mas que têm em comum uma única coisa, que é terem atrás de si uma história, que é o teatro dramático. Vou começar com um ponto que me parece central: a relação desse teatro pós-dramático com o político. Não é à toa que o livro que eu escrevi depois de *Teatro Pós-Dramático*, reunindo uma série de artigos das últimas décadas, chamou-se *Teatro Político*. Teatro político em dois sentidos: não só das peças que se ocupam desses temas, mas também da própria escrita que está relacionada com temas políticos, de como ela é política. Enfim, quando se trata de teatro pós-dramático, há que se voltar um pouco atrás. Há uma frase do Luckaks, do jovem Luckaks, que eu sempre me lembro: "o que é verdadeiramente social na arte é a forma". Portanto, a questão do teatro ser político para mim não é simplesmente tratar de temas e tratar de um conteúdo político mas é ter essa forma política. Você pode ter teatros que não são nada políticos e tratem de temas políticos. É a forma que vai definir.

Walter Benjamin já tinha dito, nos anos 20, que uma das coisas que ele achava mais terrível na arte era os artistas usarem questões políticas para criarem divertimento, ou provocarem diversão. Lê-se muito sobre questões políticas nos jornais, e somos sempre bombardeado pelas informações políticas da mídia. Ou seja, o problema não é ter todas essas informações do jornal, o que falta não é informação sobre a política. A gente sabe que existe exploração, que existe luta de classes, que existem conflitos, que existem uma série de coisas, mas não é isso que nos falta, não é isso que a arte vai sanar. Não é um problema de informação sobre questões políticas.

Eu falo, talvez, a partir de uma perspectiva européia, alemã, francesa e inglesa, mas tem havido muito desse teatro "político". E eu acho que o teatro tem pouca chance de ter de fato um efeito político simplesmente a partir da utilização dessa informação, que é a informação cotidiana, diária, sobre o político. Para mim, a coisa mais importante é como trabalhar essas informações. Política é o modo como você trabalha a percepção dessas questões. E são essas várias formas de percepção do político que

Hans-Thyes Lehmann é Professor Titular da Universidade de Frankfurt am Main.

Este texto sintetiza depoimento de Hans-Thyes Lehmann durante Seminário Internacional realizado em setembro de 2003, no Instituto Goethe de São Paulo, pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da ECA/USP. Tradução de Rachel Imanishi.

variavam. A questão já era, para Brecht, para Heiner Müller e para todos os que trabalharam com teatro político, como você muda a forma de percepção das questões políticas, e influi nessa forma de percepção. Para o teatro, o que é importante é a forma de mudar essa percepção, a forma como se vai conseguir alterar essas fórmulas de percepção que estão dadas.

Essa foi uma pequena introdução, para voltar à definição do teatro pós-dramático. A questão central é o conceito de drama, que é o conceito clássico a partir do qual se organizou essa percepção. Eu acho que todos aqui leram o livro clássico do Peter Szondi, *Teoria do Drama Moderno*, e eu acho que Szondi conseguiu chegar a algumas formulações muito sintéticas sobre a forma do drama que esclarecem muitas coisas sobre as quais eu vou falar aqui. Então, por isso, eu vou retomar um pouco alguns conceitos explicitados por ele.

O drama pressupõe que o que acontece entre as pessoas, a relação estabelecida entre duas pessoas, ou a relação estabelecida entre as pessoas, é essencial para o entendimento da realidade. A partir do momento em que eu não acredito mais que essa relação entre as pessoas seja essencial para entender a realidade, fica muito difícil escrever um drama, porque todas as coisas que você poderia escrever a partir dessa relação tornam-se supérfluas. Foi exatamente por isso que muitos autores modernos distanciaram-se de uma série de elementos que estavam relacionados com essa forma de drama, que eram os conceitos de caráter, das figuras dramáticas e da psicologia dos indivíduos, do que Hegel chamava de colisão dramática, e, mesmo, do conflito de idéias que estava pressuposto no drama.

É claro que no teatro pós-dramático também aparecem os conflitos, os caracteres, as idéias e o conflito de idéias, a colisão enfim. Esses elementos, contudo, ocorrem de uma outra forma, que não a que era articulada pelo drama. Nesse sentido, é importante um rápido esclarecimento: o drama está intrinsecamente relacionado com a noção de dialética, dialética no

sentido de um conflito que tem uma progressão e que vai caminhar depois, mais à frente, para uma síntese. Não há como dissociar o conceito do drama dessa dialética.

Estou fazendo uma exposição esquemática, porque se pode entender o teatro, essa forma de teatro, como uma construção formada por uma série de elementos. Quer dizer, o teatro se constituiu a partir dessa série de elementos que são: pessoas, espaço e tempo. Quero falar um pouco sobre cada um desses elementos. O que aconteceu com a modernidade foi que essa forma tradicional de teatro, ou todos esses elementos que estavam relacionados, explodiu. Essa série de elementos que formavam o teatro ganhou uma autonomia. Para esclarecer melhor isso, pode-se tomar o exemplo de um desses elementos, o tempo. Na *Poética* de Aristóteles, pode-se projetar a noção de unidade de tempo. Essa idéia de unidade de tempo implica que, para o espectador, o tempo desaparece. Ele não pensa sobre o tempo e vê-se completamente envolvido pela progressão do drama sem pensar na progressão do tempo. É através dessa construção do drama que a arte teatral adquire sua unidade. No teatro moderno, ao contrário, os autores se colocaram a tarefa de apresentar justamente o que seria essa progressão de tempo, o que é o tempo. Não o tempo fora do drama, mas o tempo como tema, justamente, do drama. E, então, o que eles fizeram? Transformaram o teatro numa coisa extremamente lenta. E com isso o tempo começou a ser um tema. Ou então eles aceleraram muito o tempo, e dessa maneira o tempo também se tornou tema. Ou eles criaram colagens e, a partir dessas colagens, não se teve mais um tempo contínuo. Esses são todos procedimentos que surgiram a partir do momento que essa unidade dos elementos teatrais se explodiu, se esfacelou. Ou seja, o tempo sempre foi uma coisa importante para o teatro, mas, com essa autonomia dos elementos, virou uma categoria com existência própria e que pode ser dramatizada de forma própria e não dentro da unidade que ela costumava constituir no drama. Poder-se-ia falar de outros

elementos que sempre constituíram o teatro: o espaço, a linguagem, os corpos. Assim, se você começa a olhar mais de perto, e com um pouco mais de paciência, uma série de procedimentos e uma série de formas teatrais, que a gente costuma ver como coisas muito experimentais, são compostas por elementos tradicionais, coisas que já existiam no teatro. Ou seja, o teatro pós-dramático não é a destruição do teatro, mas uma nova etapa que, com esse distanciamento, pode ser percebido como uma etapa dentro da história do teatro, que tem um desenvolvimento. Esses foram os aspectos que no livro *Teatro Pós-Dramático* me interessaram e que eu tratei de esclarecer a partir de exemplos para cada um desses elementos. Agora eu quero voltar ao que eu disse inicialmente, ao primeiro ponto que esclareci, que é: qual o interesse que isso tem para o teatro político, para se pensar politicamente o teatro?

Eu vou começar com uma frase de Heiner Müller – uma frase muito bonita, que diz: “A tarefa da arte é tornar a realidade impossível.”

O tempo tem para nós uma função fortemente ideológica. Com a descontinuidade do tempo, podemos nos sentir em casa. Com a descontinuidade, ou com uma nova construção desse tempo, que não a da continuidade, a gente pode perceber ou suspeitar que existem outras possibilidades de tempo ou de construção dessa realidade. Com isso eu não estou falando da utopia de uma sociedade mais justa, da utopia de uma sociedade sem classes, ou coisa desse tipo. Essa são todas coisas bonitas e necessárias mas para a arte não é isso que é o centro. Tome-se, por exemplo, uma pintura do renascimento. Podemos continuar vendo essa pintura como uma coisa bonita, importante, sem que necessariamente seja uma utopia de um mundo melhor. Eu acho, como está expresso na frase do Heiner Müller, que a função da arte é uma função negativa. Negativa não significa necessariamente triste. Não precisa ser uma coisa violenta. Pode ter a ver com uma coisa ingênua, pode ter a ver com o riso. Com a coisa grotesca e com a coisa sem sentido. Quando se é crian-

ça, gosta-se muito da coisa sem sentido, e, como Freud mostrou depois, numa certa hora há que se abandonar essas coisas sem sentido para avançar. Com a arte surge a possibilidade de se retomar, de algum modo, esse sem sentido.

Quero começar com um exemplo de como a política entra na arte, o exemplo da interrupção. A interrupção, a pausa, ou a cesura, como Holderlin dizia. Esse movimento da pausa e da interrupção pode ser experimentado quando se está andando e se pode, por um momento, suspender o ato de andar e pensar sobre o que é esse elemento. Você interioriza o andar e, com isso, se distancia dele. Esse conceito da interrupção e da cesura é muito simples mas tem muitas significações. Ele não se relaciona somente com essa percepção do sensível, com a surpresa e com a coisa inesperada. Ele se relaciona também com nossos conceitos e com nosso pensamento. Pode funcionar como um choque que faz com que a realidade se torne, de repente, uma coisa não mais possível, e que nos faça pensar a respeito disso. É com isso eu chego ao ponto, que é o fato desse conceito do teatro pós-dramático e das várias formas do teatro pós-dramático serem respostas, de maneiras muito diferenciadas, a uma mesma questão. É essa questão comum é: como podemos, numa sociedade como a em que vivemos hoje, de mídia e de massa, criar através do teatro essa situação de interrupção?

É nesse contexto que vale examinar os vários experimentos com a forma do drama. Podemos pensar que a grande maioria, aqui entre nós, vai com prazer ao cinema e, lá, acompanha uma história que está se passando na tela. Isso é ótimo, isso diverte muito e não é nenhum crime. Mas também no teatro, ainda hoje, temos uma série de situações em que você acompanha um drama, acompanha uma fábula, uma historinha. As formas tratadas no livro *Teatro Pós-Dramático* são formas criadas a partir de diretores, grupos e experimentos teatrais, que não se satisfaziam mais com esse modo tradicional de se contar a história, ou de tratar o real a partir de uma dessas formas tradicionais, das histo-

rinhas. Esse tipo de desenvolvimento me parece muito plausível, muito razoável, porque a gente vive numa sociedade onde, continuamente, se estão construindo histórias, ou se ouvindo histórias. Qualquer político faz sempre uma historinha que é muito plausível e que termina sempre com porque ele tem razão. Qualquer filme pode nos contar uma história de como, nas situações mais difíceis e adversas, se pode ter, apesar disso tudo, ainda, uma boa solução ou uma saída justa. Mesmo nas explicações sociológicas são fornecidas explicações a partir dessa estrutura tradicional, de como as coisas são justificadas ou são contadas. Mas no teatro, e na arte em geral, você sempre tem essa situação que é essa estrutura e essas várias ideologias, ou esse tipo de construção, e a possibilidade de destruir essa tradição de contar histórias. Isso é de novo o conceito negativo, quer dizer, o teatro como um incômodo, como uma perturbação. Essa perturbação se torna possível porque esses vários elementos estão agora dissociados, eles podem ser construídos de outra maneira. Como no exemplo que eu tinha dado sobre o tempo e também em relação a outros elementos do teatro. Mas nesses exemplos todos estamos sempre tratando do produto final do teatro no palco, de uma peça montada. E o importante disso é que o teatro nessa sociedade dominada pela mídia oferece a alternativa de uma comunicação ao vivo e real. Se eu quisesse uma caracterização do teatro, que não é o que eu quero, eu poderia dizer que é um cinema tridimensional. Na maioria dos teatros tradicionais e monótonos, essa possibilidade de comunicação entre o espectador e o realizador, e o fato de o teatro ser esse cinema tridimensional, não é aproveitada. É justamente essa situação que é aproveitada por algumas dessas novas formas do teatro pós-dramático – como a performance –, que se servem e são construídas a partir dessa possibilidade de comunicação ao vivo.

Eu vi uma performance, nos anos 80, onde o texto da *Iliada* de Homero era simplesmente lido pelos atores. Essa performance acontecia numa casa que tinha várias salas, dois pi-

sos, e as portas para fora permaneciam abertas, com a leitura acontecendo em vários espaços dessa casa. E os vários atores se distribuíam pelos cômodos dessa casa, eles tinham feito livros enormes da *Iliada* e eles simplesmente liam esses livros nesses vários cômodos da casa. Se algum desses atores ficava cansado ele simplesmente fazia um sinal, passava um tempinho e vinha um outro ator que o substituíva, continuando a leitura do texto. O espaço dos atores e o espaço do público era o mesmo. O público podia sair e entrar, ia e vinha, ficava ao lado dos atores ou simplesmente ouvia. A performance durava vinte e duas horas. Não por sadismo, mas porque a *Iliada*, de fato, é um texto longo. O público podia sair e voltar quanto quisesse. Eu, por exemplo, que gosto muito do final da *Iliada*, uma certa altura da noite fui para casa dormir um pouco, para voltar com disposição de ouvir o final. Alguns trouxeram sacos de dormir e ficaram ali deitados durante toda a apresentação. Pode-se imaginar que, a partir de uma performance como essa, torna-se possível pensar e refletir sobre uma série de questões. Eu só quero reforçar alguns aspectos. Todos os elementos do teatro estavam dados ali, numa apresentação como aquela, só que numa disposição diferente da normal. Outro ponto é que, nessa forma de teatro, aparece uma categoria ética que começa a desempenhar um papel. É claro que, nessa apresentação, cada espectador tinha a possibilidade de perturbá-la ou mesmo destruí-la. Ele poderia incomodar o ator que estivesse lendo, e poderia gritar, dizendo isso aqui é o fim. A categoria ética a que me refiro é exatamente a da responsabilidade. Nesse tipo de apresentação, o espectador é imbuído de uma responsabilidade por aquele processo. E, ao mesmo tempo, é parte do espetáculo. Se eu consegui descrever bem a situação, pode-se imaginar como nesse tipo de apresentação qualquer espectador pode se tornar o único espectador. Porque, para cada espectador, todos os outros fazem parte do espetáculo também, e ele é o único que está vendo tudo. E porque, também, ele é livre nessa posição que está e é livre em relação à situação

toda que está acontecendo. Ele pode chegar bem próximo das pessoas que estão fazendo a performance, ele pode olhar diretamente para elas, ele pode ir embora. Ou seja, tem muitas possibilidades. Claro que não vou negar que no teatro tradicional, qualquer espectador também é, de algum modo, responsável por aquele espetáculo. Mas nessa forma isso se torna infinitamente mais claro. Eu estou numa situação em que estou jogando, participando e atuando junto com outros. Faço parte desse jogo, mesmo que eu não seja obrigado a fazer parte desse jogo. Uma situação como essa é como uma situação política. Tem a ver com a relação que cada espectador estabelece com as coisas que estão acontecendo. Mas isso não se passa a partir de uma idéia, de uma ideologia, a partir de um conceito. Isso se passa a partir de uma experiência artística, uma experiência que é possibilitada a partir da configuração específica que você tem lá, a partir de como o espectador está envolvido nessa situação, e que é uma situação que está relacionada com a forma como você recebeu isso. Não quero fazer desse exemplo do final dos anos 80 e início dos anos 90 um modelo. Mas eu poderia falar também de como ainda hoje, na Alemanha, alguns grupos procuram, a partir de configurações e situações diferentes, fazer uma reflexão política e um teatro político.

Peça didática de Brecht

Isso é um tema que gera muitos mal entendidos, por isso precisamos tratar com paciência e um certo vagar. Várias pessoas pensam, a partir da expressão “peça didática”, que você tem uma doutrina a transmitir, e é exatamente o contrário. As peças didáticas de Brecht não têm nenhuma doutrina. O próprio Brecht traduziu a expressão *Lehrstücke* (peça didática), por “*learning play*” (peça de aprendizado). À questão sobre o que é que se aprende numa peça didática, ele responde que os aprendizes são aqueles que estão jogando e participando. Não o público.

O conceito, pois, da peça didática dos anos 20 é uma idéia de um teatro sem um público passivo. Se você começa a investigar essa palavra, como eu fiz em meu livro, percebe como essa palavra vai sendo cada vez mais questionável, o aprender e o aprendizado. Este é um texto bem antigo e a gente pode exagerar um pouquinho e dizer que esse conceito da peça didática faz parte da pré-história da performance, não de um teatro didático no sentido tradicional.

Artaud e o Teatro da Crueldade

Esse conceito do Artaud, do teatro da crueldade, e não só, mas todo o experimento dramático de Artaud, tem para mim o duplo sentido não só da crueldade mas também da coisa crua e da coisa não preparada. Faz parte de uma espécie de genealogia de teatro pós-dramático. É muito interessante que a teoria de Artaud, e a teoria de Brecht sobre as peças didáticas, surgiram no mesmo período. Não só os conceitos de Artaud e de Brecht, como o do surrealismo e das teorias revolucionárias de Walter Benjamin, estavam todos sendo criados nesse mesmo período. Foi um momento chave de teorias não só do teatro mas da arte no século XX. Mas tem uma diferença central. Tanto os surrealistas como Artaud e Walter Benjamin ainda acreditavam numa possibilidade de relação direta, revolucionária, dessa prática artística com a realidade. A teoria do Artaud não é só uma teoria teatral mas é uma teoria cultural. É uma polêmica contra toda uma tradição europeia de representação e atitude. Não é à toa que Jacques Derrida retomou as idéias de Artaud nos anos 60 em um momento também de polêmica. Brecht, com a sua teoria mais comunista, e Artaud, com sua teoria que é uma crítica fundamental a essa sociedade da representação, andam mais ou menos paralelos numa mesma crítica social. Meu interesse em um teatro pós-dramático e numa série de teorias – mais antigas, como essas dos anos 20, ou que foram retomadas no início dos anos 70 na sociedade da

mídia a partir de uma outra configuração – não é só a revolução, mas é a interrupção. E acredito que para muitas pessoas que estão fazendo experimentos hoje na Alemanha, para uma série de grupos, retomar essas idéias é um ponto central. Isso é uma especulação, uma suposição que precisa ser vista depois com mais precisão, mas eu, de algum modo, tenho pensado nisso em relação às coisas que estão sendo feitas hoje. Tenho a impressão que para muitos artistas, para muitos intelectuais, a questão central é você estar em frente ao perigo. É esse perigo é o perigo de você perder a fala. Não ter a possibilidade de fala, não ter a possibilidade de intervenção ou de ser ouvido numa sociedade como essa. Todos sentem como uma coisa muito forte esse perigo de você ficar simplesmente mudo e você perder a sua fala e sua capacidade de intervir. E, por isso, a coisa mais importante no teatro é que você faça uma coisa com um grupo. Eu me lembro de uma frase de uma diretora da Noruega em um encontro de teatro em Amsterdã. Nós falávamos sobre utopia e ela me disse: “a nossa utopia é que façamos alguma coisa juntos, uma coisa coletiva”. Nesse sentido, eu percebo que muitos grupos que fazem teatro não fazem apenas teatro. Eles estão, parece, muito mais interessados em criar uma rede, uma espécie de *network* em que, talvez, em um certo momento eles fizessem um *workshop*. Em outro momento eles fariam um seminário, e conseguiriam juntar o dinheiro para montar uma peça em um grande teatro por algum tempo. Então eles fariam um novo experimento com uma nova coreografia, ou seja, é uma prática muito heterogênea. É nisso, o que eu acho interessante é que a prática artística, a arte, ou a estética, continuam sendo questões importantes mas não mais o centro. Por isso, eu acredito que seja possível tomar as coisas que eu digo em meu livro como uma etapa que ainda está se desenvolvendo e que haverá uma outra fase mais à frente. É nessa direção que estou apontando. Pode-se retomar a idéia da explosão dos elementos teatrais e imaginar que esses elementos não vão cada um partir para o seu lado e tomar uma

direção própria, mas cada um deles pode se relacionar e se juntar com outros elementos. Eu vejo que muitos alunos oferecerem aulas que são performances. Ou seja, o dançarino não dança mas ele fala sobre a dança, reflete sobre ela. Mas ele pode dançar também, e isso faz parte desse processo. É um processo que ocorre no interior de um questionamento conjunto sobre o que é possível de ser feito. Eu tenho a impressão que essa é uma tendência muito forte que está se desenvolvendo e que os teatros tradicionais e os teatros simplesmente de divertimento, estruturados no *entertainment*, vão ter muita dificuldade para se manter como se mantiveram em outras épocas a partir de seu esquema tradicional. Acho que essa junção de vários elementos – políticos, sociológicos e antropológicos –, está começando e ainda vai se fortalecer. Ela dá uma nova estrutura à prática artística. E isso em muitos casos é também uma prática política. As pessoas que fazem teatro podem estar bem integradas numa manifestação contra a globalização. Ou se engajam em outros tipos de instituição, de organizações por reformas e mudanças, e coisas desse tipo. Eu quero retomar um pouco esse conceito da tradição. Se a gente pega uma grande tragédia de Shakespeare, você encontra tudo isso. É política, antropologia, canta-se, há uma prática, reúne-se uma porção de pessoas. Mas Shakespeare, como toda a tradição do drama, está prisioneiro da convenção. Por isso, não ajuda muito saber que todos esses elementos estão ali no Shakespeare. Temos, sim, que achar novas formas de trabalhar com eles para torná-los, e a essa tradição, vivos.

Queria dar um outro exemplo, de um grupo inglês que se chama *False Entertainment*, muito conhecido na Europa. Muitos acham que seja o grupo mais interessante que surgiu nos anos 90. É um grupo que pode ter uma boa recepção no Brasil, pois trabalha muito com o humor. Eles falam diretamente com o público, o que valoriza muito a representação e as pessoas envolvidas. Esse grupo constrói atmosferas e situações teatrais em que todas essas coisas – as tragédias, o grotesco, e o cômico – estão pre-

sententes no palco. Há uma pitonisa, que na verdade é uma falsa pitonisa, que olha para uma pessoa e diz: "câncer de mama", ou coisas do tipo. É um jogo com essas questões trágicas bem engraçado e estranho, mas que cria um tipo de comunicação muito viva. E eles trabalham também com essa questão do tempo, que eu falei anteriormente, e eles fazem performances de longa duração. Então, por exemplo, eles ficam contando histórias que nunca terminam, porque um interrompe o outro e a história não segue adiante. Uma pessoa do grupo fala assim: "Um dia Deus estava em seu escritório" e um outro diz: "Pare, ninguém quer saber sobre Deus". Então eles ficam se interrompendo e cria-se esse jogo no palco com essa série de interrupções. E ao longo dessas performances, todos os temas da política, da hierarquia, do amor e outros vão surgindo no palco a partir dessas interrupções. E eu digo isso, porque, para mim, esse grupo, todas as vezes que eu os vejo, me faz lembrar muito de Shakespeare. Porque eles criam, ou de algum modo conseguem recriar, essa totalidade que está presente nos dramas de Shakespeare a partir de um outro tipo de construção. Então, coisas que se tem nas peças de Shakespeare reaparecem a partir de um outro tipo de configuração. O espírito do grupo substitui o gênio de Shakespeare.

Teoria do Drama Moderno de Peter Szondi

Considerando meu interesse em um pensamento que cruza a literatura e o teatro, minha preocupação não foi a de rejeitar sua análise sobre drama, mas de apontar que, num certo sentido, era uma análise estreita, e isso, particularmente, porque ele não fala do teatro como uma arte. Ele, portanto, não fala de como o corpo desempenha no teatro, de como a sua presença se modifica. Eu diria, por exemplo, que no drama tradicional o corpo é existente, mas não importa do ponto de vista literário. Tudo não passa de um conflito mental. No teatro pós-dramático

chegamos a um teatro onde o corpo, afinal, importa. Isto não significa que exista uma linha divisória entre teatro textual e teatro não-textual. Pode haver teatros de texto absolutamente pós-dramáticos, como o teatro de Gertrude Stein. É até questionável se no caso dela podemos falar de dramaturgia, porque o que ela fez foi escrever textos a que chamava de "peças paisagens". E por que as chamava assim? Porque ela queria realizar uma coisa que é normalmente considerada impossível ao texto literário, escrever um tipo de literatura que seria observada como se observa uma paisagem. E numa paisagem não há hierarquia. A árvore é tão importante quanto a pedra e o campo tanto quanto o céu. Portanto, numa paisagem todas as coisas estão no mesmo nível e você não está, como ela definia tão bem, nervoso, ou sempre esperando. Stein dizia que quando ia ao teatro se punha sempre muito nervosa, porque tinha que lembrar e ansiar por algo, e ela não queria isso. Queria simplesmente estar lá, confortável na situação. E eis por que Robert Wilson no discurso que fez no enterro de Heiner Müller disse: "Quando eu li Gertrude Stein", referindo-se a *The Making of Americans*, "eu soube que podia fazer teatro". Portanto, essas "peças paisagens" foram uma inspiração para um teatro que não estava na dinâmica da história e do personagem. Se você lê Gertrude Stein, tanto a prosa como as assim chamadas "peças", se dá conta que é muito divertido. Pode ser cansativo no começo, mas depois se torna mesmo muito engraçado. E ela tem noções como "eu sou eu porque meu cãozinho me reconhece", que é sua sentença definitiva sobre a identidade. E ela disse que isso era o oposto da criatividade. Porque se eu sou eu porque meu cãozinho me reconhece, quando não se é criativo se permanece sendo o que se é. No momento em que você torna-se criativo você já não é você, você está em movimento e já não é identificável. Na verdade, Gertrude Stein talvez não pensasse no teatro quando escreveu essas peças, mas o seu teatro de entidades era um desdobramento de suas práticas textuais na escritura de novelas como *The Ma-*

king of Americans ou *Tender Buttons*, e de sua poesia. Daí é que nasceram essas “peças paisagens”. Ela está, pois, num certo sentido, além do modelo tradicional de um teatro de representação. O teatro dramático é um teatro de representação. Mesmo os exemplos mais radicais que Szondi discute, ele não os coloca além da representação. Eles continuariam um tipo de drama épico. E tudo que eu digo no livro é que, hoje, não é mais suficiente descrever, como Szondi fez, o desenvolvimento do teatro moderno em termos do teatro épico. Não é suficiente. Este é apenas um nível de desenvolvimento e nós temos desenvolvimentos diferentes que estão além do texto e além da representação, muito mais do que ele teria imaginado. Mas é claro que ele abriu um caminho de pensamento sobre gêneros e sobre uma certa estrutura de peças, nessa dialética histórica da mudança da forma, e não poderíamos pensar hoje sobre o desenvolvimento histórico das formas artísticas, igualmente no teatro e na literatura, sem o livro de Szondi, sem a sua referência. Portanto, é basicamente uma questão de abordagem. Eu queria descrever o teatro, o que acontece com o tempo e o espaço, o que faz o teatro uma forma artística, para além da oportunidade de recitar um texto. Mas isso não significa que eu negue as possibilidades produtivas do teatro textual. Não minimamente. E há uma grande quantidade de teatro não verbal, teatro dança, que eu acho extremamente aborrecido, na medida em que reproduz um modo representativo de contar uma história só com a dança, e que não difere muito das formas mais tradicionais de contar histórias.

Dramático e Pós-Dramático

Eu não gostaria de simplesmente ampliar e alargar o conceito de teatro dramático, mas considerar esse conceito como um conceito que engloba essas várias possibilidades de formas dramáticas. Eu acho que é uma vantagem do conceito do teatro pós-dramático que ele man-

tenha no nosso inconsciente esse conceito do drama do qual ele saiu. A gente fala de teatro experimental, de novo teatro, ou de teatro de vanguarda. Mas ele se refere a uma coisa que é bem posterior, pois hoje já não existe teatro de vanguarda. Afinal a *avant-garde* só existe quando você sabe qual é a direção em que você está indo. Mas essa palavra, esse conceito pós-dramático remete ao conceito anterior, da tradição, para trás. Ele mostra que os artistas, consciente ou inconscientemente, remetem-se ou referem-se a uma tradição do teatro dramático. É uma coisa interessante que durante décadas, séculos, se tenham mantido lado a lado as palavras teatro e drama, e tenham sido mais ou menos sinônimas. Ainda hoje as pessoas falam, quando voltam do teatro, que gostaram muito da peça. Elas não fazem uma diferenciação entre a peça como texto escrito e a representação dessa peça. Ou seja, tradicionalmente a palavra teatro quer dizer teatro dramático. E na França, se você tem uma reunião de peças de um autor em um livro, você chama de teatro. Os dramas de Diderot são chamados Teatro de Diderot. E eu acho que já é um gesto produtivo manter na consciência essa diferenciação entre drama e teatro, sem atrelar isso a nenhum dogma.

Mimese e representação

Falarei um pouco sobre o conceito de mimese, ou seja, desse conceito antigo da mimese como imitação. E é claro que nessa mesma tradição do conceito de representação, nunca se imaginou que se pudesse viver sem a representação, sem representar alguma coisa. Certamente, não iremos livrar-nos da representação. Sempre existe na arte um movimento de reduplicação das coisas. Não se trata da questão representação ou não-representação, mas sim de qual é o lugar da representação, e de como transformar a representação mesma em um problema, não só artisticamente como filosoficamente. Eu procurei, em meu livro, estabelecer uma relação e uma interconexão entre esses dois conceitos, o

do pós-dramático e o da representação. Porque o drama enquanto estrutura nos oferece uma idéia da estrutura como totalidade. Você não tem como impedir isso. Existe uma estrutura de começo, meio e fim, e essa estrutura quer dizer totalidade. Isso já se pode ler em Aristóteles. Ele diz que uma tragédia precisa ser um todo. E logo em seguida diz que um todo é o que tem começo, meio e fim. Isso parece uma coisa super infantil, mas na verdade é um pensamento muito profundo. E eu sempre me lembro de Jean Luc Godard, quando foi criticado por um crítico que lhe dizia: "você tem que admitir, senhor Godard, que o filme tem começo, meio e fim", ao que Godard respondeu: "você tem razão, mas não necessariamente nessa seqüência". O conceito de representação está ligado indissociavelmente à idéia de uma verdade, de uma totalidade, de uma coisa que tem um fim. Mas essa interconexão, ou ligação, não é uma coisa cem por cento. Mesmo no drama tradicional você tem vestígios de rupturas. E existem muitos experimentos de teatro pós-dramático que usam o texto, no momento em que você poderia usar a dança, ou poderia usar outro tipo de coisa em que o texto desapareceria. É, de novo, uma estratégia de interrupção. Você pode ver isso em vários grupos. Há pouco tempo, houve uma performance em Frankfurt com duas pessoas, e você podia ficar o tempo inteiro vendo essas pessoas através de uma vitrine. Não existia nenhuma linguagem para o público, os espectadores podiam ver através dessa vitrine, mas você via as coisas cotidianas que essas pessoas estavam fazendo através da vitrine. Escrevendo no computador, arrumando a casa. Mas não era Big Brother. Você não via o banheiro, a privada, esse tipo de coisa. Tratava-se, na verdade, mais de tornar o conceito de privado uma coisa pública. Era uma reflexão sobre o ato de observar. Mas também foi uma performance sem linguagem.

Função da Linguagem

Sobre a função filosófica da linguagem, quero dizer que a presença é a auto-identidade. É suficiente estar aí, mas você pode estar aqui e não estar presente. Na Alemanha se diz de uma pessoa, quando não está completamente presente, que está ausente. A presença é uma ilusão, ou seja, é como se fosse um ideal no horizonte, mas sempre tem alguma coisa que não está presente. A idéia da presença vem do campo da filosofia e é a idéia de uma revelação. A verdade aparece para mim como uma luz. Mas, na verdade, eu estou sempre em um processo de escrita dessa diferença. Sempre tem alguma coisa que não está ali necessariamente. Só a convenção do cotidiano é que nos dá a ilusão de uma presença. Eu sou o que sou porque o meu cachorrinho me percebe. Há algum tempo vi uma performance muito interessante. Agora não me lembro o nome do performer, mas era uma situação em que havia uma pessoa escrevendo em um computador. E você podia ver, projetado na tela, o monitor onde ela escrevia. Redigia uma carta que começava assim: "Querido vizinho, eu sou a sua nova vizinha. Quem é essa pessoa estranha que está andando no teto? Isso está me parecendo uma coisa muito suspeita. Talvez seja preciso chamar a polícia". Então ela continuava escrevendo essa carta, e então apagava linhas e começava a escrever uma coisa completamente diferente. Mais tarde perguntava ao vizinho se ele também achava que o cara lá em cima tinha problemas. No final ela já não estava mais escrevendo para o vizinho, mas para o cara que estava lá em cima, no telhado: "Hei, você aí em cima, precisa de ajuda?" Uma coisa bonita nessa performance era que se percebia, a partir dessa escritura e da imagem do que era escrito e reescrito, como essa consciência funcionava. Percebia-se que essa pessoa era, no mesmo momento, uma quantidade de possibilidades completamente diferentes. O que está em jogo neste texto é que cada uma dessas partes, desses possíveis textos, são possíveis caminhos diferentes. Tudo que falamos são como

que paradas casuais dentro de um leque de possibilidades infinitas. Pode-se falar alguma coisa, e aquilo é a transmissão dessa pequena coisa, uma entre várias possibilidades. Então essa forma de presença, de identidade, é uma ilusão. É completamente casual. E o teatro pode justamente tornar mais clara a consciência dessa situação e desse fato. O homem é, simplesmente, um possível. Eu acho que essa é uma possibilidade filosófica do teatro que é essa possibilidade de desconstrução da presença. Existe a idéia tradicional em relação ao teatro, de que o teatro, diferentemente de várias outras artes, é uma arte da presença. Porque o ator está presente, o público está presente e estamos numa troca de presenças. Isso é bonito mas não necessariamente real. Pois, assim como nesse exemplo do computador, nós somos ao mesmo tempo atores e espectadores. Nós não estamos conscientes de nossa presença, mas apenas de um pequeno recorte dessa presença. Apesar disso, o fato de existir uma presença viva no teatro cumpre uma função importante, que é melhorar a nossa percepção dessa pessoa humana, dessa figura viva. Isso é muito simples. Eu não posso ter o mesmo tipo de relação com uma pessoa viva que com um objeto. Um quadro, um filme, uma estátua, uma casa. Esses são todos objetos. Mas no teatro, o ator, ou os atores, são sempre pessoas, viventes, nunca simplesmente uma outra coisa que está na nossa frente. Quando eu vejo uma pessoa a partir de uma perspectiva ética, é impossível reduzir essa pessoa simplesmente à sua efetividade, à sua realidade. Eu não posso observar simplesmente uma pessoa, do ponto de vista ético, como ela é, como ela está ali, mas sempre a partir da possibilidade do que ela pode ser. Porque uma pessoa pode se transformar numa outra situação, em outras condições. Tem uma bela frase de Adorno, da teoria estética: "Se você toma uma pessoa sem ser uma pessoa específica, ainda não é uma pessoa". Ou seja, todas as pessoas ainda estão em um estado de possibilidade. É como a situação do Hamlet frente a Rosencrantz e Guildenstern. "Se a gente for tratar qualquer pessoa apenas pelo que ela fez,

quem estaria salvo de ser executado?" Você não pode julgar as pessoas apenas pelo ser, pelo que são, mas pelo que poderão vir a ser. Essa é uma outra dimensão artística da questão da identidade que está no centro do teatro. Por isso eu defino em alguns textos o teatro como o espaço das possibilidades, onde a realidade é mais efetiva que a própria realidade.

Perspectivas

Há uma questão que está no centro das minhas preocupações, que é a nossa possibilidade de produzir de novo uma grande forma. A beleza da forma exata. Falaria dos artistas como guerreiros da beleza. E faço dessa disciplina pela beleza um momento da crítica ao existente. É preciso reafirmar que a coisa decisiva no teatro não é o conteúdo mas a forma. Mas isso não significa limitar-se a uma forma específica. Mas, sim, propor um trabalho consciente com a forma e com a percepção. E que pode ser muito diferente, muito livre, muito disciplinado. Não quero, com a proposta do espectador em troca livre, desprezar a contemplação disciplinada de um quadro, por exemplo. Pode-se dizer que no teatro é sempre uma questão da tática, no sentido militar. Por isso é fundamental pensar o que, em cada momento, em cada situação, é importante de fazer no teatro. Em uma sociedade como a Ocidental, que vive sob essa pressão da mídia e da velocidade das imagens, a experiência com uma forma muito restrita, muito fechada, pode ser um modo muito produtivo de abordar essa realidade. Mas também, a partir de uma outra perspectiva, pode ser uma coisa muito interessante você ter um experimento que é mais leve, e mais desprendido, para que você possa imaginar essa situação de uma maneira diferente. Existe na política um conceito que é da "multitude", a partir do livro de Antônio Negri, *Império*. É possível, também, dizer em relação ao teatro que existem grupos e situações específicas em que determinadas práticas vão ser mais efetivas, e mais possíveis.

Grupos e redes de coisas em que se definem práticas distintas.

Teatro e Filosofia

Eu acho que essa é uma questão central. De certo modo, pintar também é pensar, dançar também, fazer teatro e escrever poesia também, mas com diferentes materiais. Não pensar com conceitos, mas a partir de outros materiais. Ou seja, dizer que a cena pensa, propõe a nós, teóricos, que encontremos a teoria que corresponda a essa prática que está sendo pensada. Mas acontece muito haverem casos em que as práticas viram simplesmente uma ilustração para uma certa teoria. E isso é o que devemos evitar, e isso é que fez com que o discurso acadêmico sobre o teatro se tornasse tão monótono, enquanto alguns filósofos desenvolveram uma teoria muito mais genuína, e próxima da arte, do que a das pessoas que estavam se ocupando do teatro. É claro que no livro, muitas vezes, eu aceno para algumas discussões filosóficas, mas eu procurei sempre não apoiar as minhas teorias de teatro nesses nomes: Derrida, Deleuze, Lyotard, Althusser, Nietzsche, Gadamer etc. Certamen-

te, na tradição alemã, valeria acrescentar as linhas de pensamento de Heidegger, Walter Benjamin, Adorno e outros autores da escola de Frankfurt. O pensamento sobre o teatro, hoje, seria impossível sem alguns desses nomes que eu citei. E essas pessoas não são teóricas de teatro ou de literatura, mas são filósofos e estabelecem um campo de referência filosófico dessa discussão de que nós sempre vamos necessitar. Esses dois caminhos são importantes: a reflexão filosófica e também o aprofundamento nos fenômenos estéticos. Devemos esperar uma inspiração recíproca desses dois caminhos, mas não tentar aplicar uma coisa sobre a outra simplesmente. Para mim, isso seria o ideal da relação entre estes dois planos. Por isso, também eu tenho o plano de começar a escrever um livro teórico, buscando exatamente essas interconexões para criar, talvez, uma teoria estética, ou uma teoria dessas leituras. Mas isso talvez se torne um livro de difícil leitura e *O Teatro Pós-Dramático* não é uma coisa de difícil leitura. Para mim, foi muito importante que o livro fosse lido por criadores do teatro: atores, diretores, dramaturgos, curadores de festivais, pessoas que fazem, de fato, o teatro. Mas ele está, de certo modo, em um nicho que tem a ver com a filosofia.

