

O Teatro Pós-Dramático vinte anos depois

JOSÉ MARIA VIEIRA MENDES

Hans-Thies Lehmann, *Teatro Pós-Dramático*, Lisboa, Orfeu Negro, 2017, 408 pp.



Uma das críticas que, vinte anos depois da publicação do livro de Hans-Thies Lehmann, se poderá apontar ao termo «pós-dramático» é a de este perfilhar e reforçar uma história do teatro assente numa antinomia levantada no século XVII, que opõe literatura a teatro, e que reforça uma linhagem e especificidade teatrais que o termo «drama» robustece. A ser feita, esta crítica terá de aceitar que nenhuma história tem de conter todas as possibilidades de narração. Escolher a palavra «drama» como coração de uma história, que vai de um *pré* a um *pós*, implica, porém, o reconhecimento da centralidade de uma ideia de «drama» com uma tradição forte no pensamento alemão (Hegel). Ou seja, o argumento seguido por Lehmann, cuja consistência é evidente, dá continuidade tanto aos estudos teatrais alemães e à sua teoria canónica (Lessing, Max Herrmann, Bertolt Brecht, Peter Szondi...), como, de um modo mais generalista, a um cânone europeu e ocidental. Mas esta escolha, que, recorde-se, quer acolher práticas teatrais ligadas ao «campo do experimental», significa também que se opta por fortalecer uma certa memória e um cânone – estético e teórico. Lehmann, aliás, não o esconde: «O teatro pós-dramático engloba, pois, a presença/recuperação/continuidade de estéticas mais antigas, incluindo as que se tinham distanciado mais cedo da ideia dramática, seja ao nível do texto ou do teatro. A arte não pode desenvolver-se sem uma relação com formas anteriores» (Lehmann, 2017: 32).

Se é certo que «a arte» não vive o presente sem o seu passado, também é verdade que existem muitos passados e que Lehmann escolhe uma tradição que empurra os espetáculos de que fala para uma lógica que, embora recuse o paradigma dramático, vive com a sua memória como se esta fosse inevitável e necessariamente preponderante.

Não interessa aqui perdermo-nos numa crítica ao termo «pós-dramático» tal como ele é aplicado a um certo teatro que está a ser feito entre a década de 1970 e 1990. A repercussão da escolha de Lehmann e o acolhimento que obteve são sinais por si só da eficácia do seu argumento.

O que antes me interessa, mais de vinte anos depois da publicação do livro e em jeito de balanço da sua receção, é tentar perceber que pistas a sua releitura nos pode dar para uma teoria teatral que acompanhe as mais recentes experiências teatrais. Será que a centralidade do «drama», que, segundo Lehmann, se esvai com as práticas pós-dramáticas, continua a ecoar no teatro contemporâneo de cariz mais experimental? Assim como o teatro pós-dramático pretendia dar casa e visibilidade a quem se dispunha «a correr riscos» (*ibid*: 34), até que ponto podemos abdicar desta tradição e procurar outros cruzamentos, rimas e ecos que estejam mais próximos de parte da realidade teatral contemporânea?

O termo «pós-dramático» tem sido empregado, já ao longo do século XXI, com cada vez maior alcance para abarcar espetáculos, companhias e artistas muito diferentes entre si e que talvez partilhem o simples facto de não seguirem um teatro literário ou dramático. Se se trata de um adjetivo que serve retroativamente para juntar experiências que ficavam de fora, também é verdade que, à medida que o livro de Lehmann foi sendo traduzido e o termo mais divulgado (e repare-se que em Portugal a sua edição chegou dezoito anos depois da primeira edição alemã, embora já circulasse a versão brasileira e a inglesa), a sua aplicação estendeu-se a ponto de «surpreender» o próprio autor.¹

No prefácio à 3.^a edição de *Teatro Pós-Dramático*, Hans-Thies Lehmann escreve:

Estruturas de produção «nómadas», *networks*, novas formas de coletividades passageiras e de criação coletiva, atividades intermediáticas que se servem estética e pragmaticamente da comunicação eletrónica, projectos entre exposição, instalação e performance, [...] teatro com leigos interessado em aspetos documentais, interligação entre processos políticos e estéticos, artísticos e didáticos (*lecture performance*) em e com instituições diversas parecem-me indicar um deslocamento na percepção tradicional das artes performativas. Os teatros há muito estabelecidos já são apenas uma das diversas instâncias promotoras de tais actividades, para as quais a própria ideia de «arte» enquanto tal deixou de constituir, inquestionavelmente, o seu centro de interesse. O «caminho de progresso» do teatro pós-dramático traduz-se também, em muitos aspectos, num caminho de afastamento do teatro-arte, caminho este

que — é um facto — por regra deixou e deixa ficar à vista o que foi posto de parte. (*ibidem*: 12)

Pouco mais de duas décadas após a primeira edição de um dos livros mais influentes da teoria teatral, importa partir desta lista de aparentes descendentes do teatro experimental do final do século XX. Numa conferência em 2017, em Copenhaga, Lehmann confessa a certa altura que os Estudos Teatrais estão «bastante atrás da realidade teatral».²

E revela um interesse, pouco explorado no seu livro de referência, pelas artes plásticas e pela necessidade de cruzar a sua história e teoria com os estudos teatrais. Nesse sentido, proponho que se intersecte a releitura do *Teatro Pós-Dramático* com o que nas últimas décadas se tem pensado no campo mais abrangente das artes e da estética. Esta proposta resulta do facto de, por um lado, hoje se notar uma maior facilidade de cruzamento entre as práticas que ocorrem em contexto museológico e as que ocorrem em contexto teatral, mas, por outro também, existir uma permeabilidade na linguagem teatral que parece esquecida da sua memória dramática e mais interessada ou ocupada com as reflexões estéticas produzidas no campo das artes plásticas e do pensamento estético.

O foco de Lehmann no «drama» levou-o necessariamente a ignorar muito do pensamento que estava a ser produzido no campo das artes plásticas e a ser acompanhado por algumas das práticas teatrais que descreve. A estética e a história de arte têm a vantagem de ter uma muito maior produção escrita e de pensamento do que a teoria teatral e, além disso, de se cruzarem frequentemente com práticas performativas. RoseLee Goldberg, Claire Bishop, Richard Schechner ou Erika Fischer-Lichte, entre outros, vão dando conta dessas contaminações, mas parece ainda existir uma cesura entre a teoria estética e a história e teoria do teatro que faz com que os contágios sejam pouco explorados e o vocabulário produzido no campo da estética desaproveitado pelos Estudos Teatrais.

Mais recentemente, tem sido evidente uma aproximação entre o percurso das artes plásticas e o do teatro, aproximação com já longa tradição, é certo, mas que se faz hoje com muito maior facilidade. Museus e bienais apresentam performances cada vez mais complexas e

1 Como escreve, em jeito de balanço, no site «In Terms of Performance», «uma antologia de palavras-chave» editada por Shannon Jackson e Paula Marincola (<http://intermsofperformance.site/>).

2 <https://vimeo.com/233114130>. Nesta conferência, organizada em 8 de setembro de 2017 por ForsOgsstationen, Lehmann demonstra como o seu pensamento está enraizado na tensão entre teatro e drama, mas, a certo ponto, menciona a necessidade de se estudar hoje teatro em conjunto com as artes visuais. Neste aspeto, aproxima-se parcialmente do ponto que aqui defendo.

encenadas (Anne Imhof, Tino Sehgal, Alexandra Pirici ou o mais recente Leão de Ouro na Bienal de Veneza, as artistas lituanas Rugilė Barzdziukaitė, Vaiva Grainytė e Lina Lapelytė, por exemplo), teatros apresentam espetáculos de artistas ligados à prática museológica e formados em artes plásticas (Ragnar Kjartansson, Julien Fournet e Antoine Deefort, Akira Takayama ou Philippe Quesne), museus fazem entrar o teatro (ou a dança) nos seus espaços, o teatro os artistas plásticos nas suas salas, etc. Se o cruzamento sempre existiu (Robert Wilson, paradigma do teatro pós-dramático de Lehmann...), talvez não seja extemporâneo mencionar uma intensificação e normalização desse movimento graças a um entendimento contemporâneo da prática artística que atravessa com grande naturalidade diferentes suportes e escolas. É possível que, precisamente porque parte do teatro se libertou do «drama» (ou de certas ideias de teatro) e as artes plásticas ultrapassaram o modernismo, esta dança entre espaços, instituições, artistas, práticas e formatos se fez hábito e se pode hoje falar desses objetos e experiências artísticas sem mencionar fronteiras e disciplinas ou recorrer sequer à ideia, que, à sua vista começa a parecer anacrónica, da «interdisciplinaridade».

A chamada «arte contemporânea» tem vindo a gerar, desde há mais de quatro décadas, um *corpus* de pensamento e de descrições demonstrativas da enorme abrangência do campo das artes, a que se acrescenta o adjetivo, de que tantas vezes se abdica, «plásticas» em português, em alemão *bildende* (formadoras) e em inglês «visuais». O termo «Arte» serve então uma diversidade habitualmente associada a museus, galerias ou bienais (de arte) e onde podemos ver cinema, vídeo, performances, escultura, instalação, espetáculos ou pintura. Este movimento parece indicar um interesse cada vez menor, ao contrário do que era característico do modernismo, em trabalhar e sublinhar a especificidade de cada área ou disciplina, abrindo-se portas a outros interesses que resultam de curtos-circuitos que vão bem para lá de aspetos formais ou metodológicos. A «condição pós-medium», cunhada por Rosalind Krauss, tem aliás servido para descrever um tempo, nas artes plásticas, em que se ataca a especificidade do suporte, à custa de uma desmaterialização do objeto de arte, do conceptualismo e da influência de Duchamp.³

3 «Dê-se-lhe o nome de arte da instalação [*installation art*] ou crítica institucional, a propagação internacional da instalação com uma mistura de media [*mixed-media installation*] tornou-se ubíqua. Declarando triunfantemente que habitamos hoje uma era pós-medium, a condição pós-medium segue assim a linhagem, não tanto de Joseph Kosuth, quanto de Marcel Broodthaers», Rosalind Krauss (1999), "A Voyage on the North Sea". *Art in the Age of the Post-medium Condition*, Nova Iorque, Thames & Hudson, p. 20.

Talvez seja por isso então que o livro de Lehmann está hoje mais distante de certas práticas teatrais contemporâneas. Apesar de descrever um desvio, o *Teatro Pós-Dramático* contribui para definir a especificidade da arte teatral e a sua história particular e distinta enquanto *medium*. É disso sinal não apenas o termo «pós-dramático» como a construção temática que sustenta o índice. «Performance», «texto», «espaço», «tempo» ou «corpo» são tidas como características próprias do teatro, que lhe marcam o género e o inscrevem numa tradição. Nesse sentido, o discurso de Lehmann adere a um pensamento que é transversal a muitos outros autores que escrevem sobre teatro e artes performativas e que lançaram e cunharam conceitos que encontram enorme aceitação e repercussão. Pensemos tanto na já ultrapassada *mimesis* aristotélica, como na «*liveness*» de Philip Auslander, na «copresença» de espectador e espetáculo ou no «*autopoietic feedback loop*» de Fischer-Lichte, na «performance» de Josette Féral ou Joseph Danan ou nas características tidas como especificamente teatrais ou performáticas: a efemeridade, a irrepetibilidade, a convivência com o real, a participação do espectador, etc. O objetivo destes conceitos, que sustentam ideias de teatro, é o de reificar atributos e identificar a especificidade de uma disciplina, separando-a das outras, uma lógica em tudo modernista, tal como ela é descrita por Clement Greenberg no famoso ensaio «Pintura modernista» (1960): «A essência do modernismo consiste, parece-me, no uso de métodos característicos de uma disciplina para criticar a própria disciplina – não no sentido de a subverter mas para a entrincheirar com ainda maior firmeza na sua área de competência» (Greenberg, 2003: 774).

Em 1983, Edward Said publicou um ensaio, «Opponents, Audiences, Constituencies and Community», a propósito da relação entre, por um lado, as universidades e a academia e, por outro, a política e a sociedade. O contexto histórico, bem como a realidade americana que o motiva, é singular e não reproduzível; no entanto, este texto disponibiliza reflexões que ajudam a perceber a necessidade de ultrapassar hoje o termo «pós-dramático». Said denuncia uma resistência à permeabilidade no campo académico e um «princípio de exclusão silenciosa que opera dentro das fronteiras do discurso», que foi de tal forma «interiorizado, que áreas, disciplinas e os seus discursos adquiriram um estatuto de duração imutável. [...] Adquirir uma posição de autoridade numa área significa dedicar-se internamente à constituição de um cânone que normalmente acaba por funcionar como dispositivo de bloqueio para um autoquestionamento metódico e disciplinar» (Said, 1983: 149). Este isolamento, que

alimenta as diferentes disciplinas ao mesmo tempo que as torna resistentes à mudança, pode ser mais bem explicado, segundo Said, recorrendo à ideia de *representação*, tal como ela é trabalhada na teoria literária («de Aristóteles a Auerbach») (*ibidem*: 152). E é com a ajuda do conceito que Said consegue formular a seguinte descrição do que considera ser uma «*epistemologia da separação*»: «cada área está separada das outras porque o assunto é distinto. Cada separação corresponde imediatamente a uma separação na função, instituição, história e objetivo. Cada discurso “representa” a sua área, que por sua vez é suportada pelo seu eleitorado e pelo público especializado a que apela» (*ibidem*: 155).

O sucesso e a repercussão de *Teatro Pós-Dramático* pode então estar no facto de, seguindo uma tradição já trilhada e inscrevendo-se nela, Lehmann «*representar*» os Estudos Teatrais, fortalecendo uma certa história mesmo quando descreve práticas que dela se estão a afastar. O tipo de descrição promovido por Lehmann, ao mesmo tempo que contribui para um reforço da identidade dos Estudos Teatrais e do seu discurso, contribui também para uma «*epistemologia da separação*».

É por isso que pode interessar, como resposta ao termo «pós-dramático», vinte anos depois, procurar outro vocabulário que não esteja vinculado à disciplina dos Estudos Teatrais nem ao seu cânone teórico. Este esforço permitiria uma mais justa aproximação ao que se experimenta hoje no campo do teatro pondo-se a par da facilidade com que se salta do «real» para o «digital», da sala de espetáculos para a galeria, da rua para a sala de cinema, da televisão para o livro ou da feira para o festival. Mas a importância do cruzamento com outras histórias está também no facto de ela poder contribuir para uma permeabilidade dos Estudos Teatrais a outros campos de conhecimento e para a sua renovação epistémica, abandonando em definitivo a lógica representativa que as práticas teatrais cada vez menos replicam.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- GREENBERG, Clement (2003), «Modernist Painting», in Charles Harrison e Paul J. Wood, *Art in Theory 1900-2000. An Anthology of Changing Ideas*, Nova Iorque, Blackwell Publishing.
- LEHMANN, Hans-Thies (2017), *Teatro Pós-Dramático*, Lisboa, Orfeu Negro, 2017.
- SAID, Edward (1983), «Opponents, Audiences, Constituencies and Community» in Hal Foster (ed.), *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*, Washington, Bay Press, 1983.