



Como fumaça sobre o lago. Dimensões políticas da interação do alegórico e do simbólico na performatividade pós-dramática

Stephan Baumgärtel

*Se esta fumaça faltasse
Que tristes então seriam
A casa, as árvores, e o lago*
(Bertolt Brecht).

Neste artigo, me interessa explorar a possível dimensão política da(s) experiência(s) estética(s) oferecida(s) pelo teatro chamado pós-dramático. O ensaio documenta uma tentativa de compreender os vários modos como essa dimensão se configura nessas práticas cênicas. A pergunta pela dimensão política da arte pode parecer caduca nos nossos tempos, mas ela é inevitável se queremos compreender a relevância social de uma determinada prática estética. Além disso, desde a antiguidade ela faz parte da história da estética teatral, na forma de investigações sobre a capacidade didática da arte. Foi somente a partir do romantismo de que a relação tradicional entre diversão e utilidade, visando à forma boa de viver, se rompeu para instalar como pontos de fuga ora a comoção e a suscitação sensorial, ora o universo filosófico abstrato. Recuperar a dimensão histórica para a didática da arte teatral é tanto mais difícil no contexto contemporâneo, quan-

to menos espaço parece haver para atividades significativas e transformadoras do ser humano. O fim da história tem-se firmado (temporariamente) como ideologia dominante, mas a história humana contínua dolorosa, marcada por injustiças, terrores e retaliações que os grupos dominantes infligem sobre os dominados (e às vezes vice-versa). Nesse dilema, visto a aparente e tanto afirmada impossibilidade de criar uma sociedade humana justa no contexto histórico, cria-se a impressão de uma realidade na qual apenas resta para nós testemunharmos à história como uma luta pelo poder e bem estar particular da qual todos participam. No máximo, seria possível expor os efeitos dessa luta sobre a vida pública e privada, no entanto, sem horizontes para uma prática transformadora.

Na medida em que a estética pós-dramática quer falar dessa realidade histórica, precisa achar formas de incorporá-la na sua estrutura. A afirmação de que não é possível assumir uma posição fora do problema – um efeito colateral do suposto fim da história –, faz com que esta incorporação não pode ser representacional ou realista, dado as pretensões desta pela representação de uma totalidade possível somente “de fora”. Portanto, nessa (necessária) estética não-

Stephan Baumgärtel é professor do Instituto de Artes e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UDESC.

representacional, a estética pós-dramática expõe o problema político fundamental do nosso tempo: a impossibilidade de afirmar uma vontade humana racional como agente da história. Em vez disso, é a história anônima que busca seus agentes. Até que ponto, e como, esta estética contém uma faísca ‘transformadora’ e conseguirá subverter o próprio regime para contribuir à superação da realidade histórica atual é uma questão angustiante de pesquisas estéticas e filosóficas da área.¹

Neste artigo, a discussão não seguirá a questão maniqueísta se esse teatro é político ou apolítico, ou, mais problemático na escolha linguística, ‘reacionário’ ou ‘progressista’. De fato, essa estética pode prestar-se para ambos os fins, e às vezes o mesmo espetáculo oscila, por motivos que devem ser claros ao final do artigo, entre ambos. Prefiro então discutir em que sentido o teatro chamado pós-dramático apresenta experiências estéticas que podem ser qualificadas como despolitizantes, e em que sentido ele mobiliza forças estéticas que realizam um papel crítico dentro do *status quo* sócio-econômico e propõem o teatro como um espaço em que se discute, problematiza, talvez até transforma simbolicamente, as forças formadoras da *polis*. No âmbito do teatro pós-dramático, essa discussão só pode girar em torno de uma reflexão sobre as dimensões éticas inscritas na relação que este estabelece entre o aspecto representacional ou mimético da arte teatral e seu aspecto ‘presentacional’ ou performativo, entre modos de citar o mundo histórico e modos de blindar o palco num hermetismo estético contra a presença da história.

A virada performativa

Num primeiro momento, para compreender a especificidade da experiência estética proposta pela prática pós-dramática, podemos partir da tríade do teatro dramático, ou seja, o evento teatral enquanto representação ou mimese, cujo centro é a representação de uma ação dialética que possui, portanto, início e resolução ou desenlace (do conflito), e cujas forças propulsoras são materializadas cenicamente por indivíduos (geralmente dois: protagonista e antagonista) que afirmam a autonomia da sua força de vontade. Podemos dizer que a centralidade do diálogo entre os personagens é um efeito colateral de focar o espaço social a partir dos indivíduos que nele participam de um modo que ele se submete a uma lógica realista de ação e psicologia, ou seja, à vontade racional humana.

Ora, o que acontece com tais aspectos no teatro pós-dramático? Sugiro que essa tríade sofre as seguintes modificações num regime pós-dramático:² Primeiro, em vez de representar um mundo anterior e fora do evento teatral, cria-se performativamente a presença e a materialidade do evento, de modo que este estabelece a sua própria realidade. Somente neste sentido podemos dizer que ele ‘representa’: a si mesmo, mais especificamente. Essa característica auto-referencial (tanto no que concerne as ações no palco quanto a relação palco-platéia) constitui a chamada “virada performativa” nas artes cênicas que se encontra, segundo Erika Fischer-Lichte (2004), na base das práticas teatrais contemporâneas.³ Tal ‘representação’ é sobre tudo uma apresentação de qualidades físicas (mate-

¹ Toda a *querelle* sobre a status político da pós-modernidade encontra seu foco nesta questão.

² Para argumentações neste sentido, ver por exemplo, Aronson, Fischer-Lichte, Lehmann, van Heuvel, e Wirth, entre outros. Os meus delineamentos são uma tentativa de sintetizar o conteúdo apresentado nesses textos.

³ “Encenação não se refere [...] nesse sentido a uma estratégia de representação, mas de criação. Cria-se a presença daquilo que é mostrado” (p. 324).



rialidade, temporalidade e ritmo, relações espaciais, luminosidade, etc.) com possíveis efeitos predominantemente emocionais (atração, repulsa, desconforto, e até desorientação, etc.) e não semióticos (criação de signos, concatenação de signos ao modo de reconhecer significados).⁴

Segundo, em vez de representar mimeticamente uma ação narrativa, o evento teatral expõe na sua estrutura performativa uma seqüência de situações, com características predominantemente materiais ou sensoriais ou energéticas, mas não miméticas. Estas situações podem, ou não, concatenar uma seqüência linear, uma narrativa. No entanto, mesmo que a apresentação pós-dramática possa incluir uma seqüência de ações mais ou menos lineares, o objetivo estético não repousa sobre esta possível qualidade representacional. Como o evento oscila entre uma estética mimética e performativa, com a segunda ocupando a posição hegemônica, é a materialidade presencial das situações seqüenciais, e não uma narrativa ficcional, que possivelmente expõe as forças formadoras que, por conseqüência, atuam simultaneamente sobre o material apresentado e sobre os espectadores que participam da apresentação.⁵ Como essa materialidade da cena é relativamente dessemantizada, se comparada com a lógica representacional de um teatro baseado na mimesis, ela abre uma margem muito maior para associações e estratégias individuais de criar significados, e até um sentido, para o evento apresentado. Este caráter principalmente performativo do evento teatral coloca o espectador mais

claramente na posição de co-produtor quanto dos seus possíveis significados, pois a apresentação teatral não representa mais um significado existente anterior ou fora dela. A incerteza do referente provoca os espectadores a tomar suas próprias decisões heurísticas. Essa característica nos interessará ainda na avaliação da dimensão política das práticas teatrais pós-dramáticas, pois os perigos presentes nesse estilo, o da arbitrariedade privada dos significados e da feticização dos significantes, baseiam-se na ampla liberação do significante de qualquer contexto pré-estabelecido. Para entender a oportunidade inscrita neste estilo, ele deve certamente ser lido como “ideologia artisticamente incorporada”,⁶ ou seja, como conteúdo social que se sedimentou no interior da estrutura artística.

E terceiro, o enfoque estético em configurar performativamente uma materialidade cênica transforma a relação do indivíduo com o seu ambiente tal como conhecemos do drama. O indivíduo no palco pós-dramático, seja como figura ficcional ou como pessoa física real, não aparece como um ser independente com um núcleo essencial fixo, mas como definido principalmente por sua materialidade. Enquanto tal, surge como elemento cênico em constante transformação no qual são inscritas forças que ultrapassam qualquer possibilidade do indivíduo de afirmar a sua vontade individual enquanto força autônoma. A criação performativa da materialidade cênica faz com que a figura humana no teatro pós-dramático seja descentrada, o que não implica necessariamente uma

⁴ O enfraquecimento da lógica mimética não implica na impossibilidade de ler estes trabalhos como mediações de forças formadoras da realidade social empírica. Mas a mediação não segue mais a lógica da representação mimética e realista.

⁵ Isso não quer dizer que elas atuam do mesmo modo sobre ambos. Bons exemplos para este efeito paralelo seriam as performances de Marina Abramovic, ou, no campo teatral, trabalhos de Stefan Kaegi com o grupo Rimini Protokoll, como “Torero Portero” ou “Chácara Paraíso”. Para saber mais sobre o grupo Rimini Protokoll, cf. <<http://www.rimini-protokoll.de>>, com versões em espanhol e inglês.

⁶ Ver Althusser, Louis, “Letter on Art”, em *Lênin and Philosophy*. NY: Monthly Review, 1971, citado em Jameson, Fredric, *O método Brecht*. Petrópolis: Vozes, 1999, p. 41.



total passividade, mas nega a possibilidade de se tornar dono de seu próprio destino. Conseqüentemente, o foco em antagonista e protagonista que afirmam suas vontades, típico do teatro dramático, é substituído por tensões entre campos de forças trans-individuais no interior do ser humano; forças que não podem ser homogêneas e dominadas pela vontade e razão humana.⁷ Uma certa coisificação e abstração dos elementos cênicos oferece o suporte estético para este objetivo, interrogado no entanto pelo fato de que as coisas nunca aparecem no palco como meras coisas (ou dignificadas enquanto coisas no seu ser próprio), mas também como artefatos históricos. Visto enquanto tal, o teatro pós-dramático apresenta na sua forma uma reflexão sobre as margens de ação possivelmente ainda abertas para seres humanos hoje em dia – mais do que uma afirmação da sua inevitável passividade.

Partindo desta tríade pós-dramática e pós-representacional, podemos explicar, como efeito colateral das primeiras três transposições, a substituição do diálogo intraficcional por estruturas comunicativas que se aproximam à comunicação de um coro com a platéia. Pois o regime representacional implica uma comunicação intra-ficcional (entre personagens individuais e/ou coletivos), enquanto o regime não-(mais)-representacional ou performativo implica uma comunicação predominantemente extra-ficcional (entre cena e espectadores). O teatro pós-dramático instala essa comunicação extra-ficcional e performativa como hegemônica em relação à comunicação intra-ficcional e dramática.

A dupla performatividade: materialidade cênica e situação teatral

Essas características da estrutura estética pós-dramática têm profundas conseqüências para a experiência estética oferecida por ela. Pois o impacto da apresentação performativa da materialidade cênica se revela somente no desenrolar da apresentação, no diálogo extra-ficcional entre, por um lado, as manifestações de uma determinada materialidade (corporeidade, espaço, temporalidade, etc.), e por outro lado, as percepções e respostas emocionais dos espectadores, que podem variar entre silenciosa contemplação, simples expressões de (des)aprovação como inquietude ou gritos, e chegar a intervenções no andamento do evento.⁸ Em outras palavras, encontramos uma materialidade cênica que se apresenta, em primeiro lugar, através de um gesto auto-referencial. Ela aponta principalmente ao próprio modo da sua construção performática, e não a um referente fora do palco. A sua auto-referencialidade faz com que um possível significado se constitui somente através de uma semiotização, por parte dos espectadores, menos dos elementos cênicos, mas das percepções sensoriais e emocionais e, conseqüentemente, da interação física e contemplativa que o espectador estabeleceu entre si e a performatividade em cena. A interação assume a hegemonia sobre o palco e seus signos. As estratégias deste tipo de encenação não procuram fixar semioticamente os significados da cena. Ao contrário, elas procuram oferecer situações perceptuais indefinidas e abertas que pro-

⁷ Estamos, portanto, também fora de uma concepção do proletariado como protagonista coletivo que representa a razão e a necessidade racional do progresso da história.

⁸ Dificilmente elas podem ser organizadas segundo linhas de fuga que se chamam “contradição” ou “oposição”, “verdade” e “erro”. No universo emocional e sensorial, desconforto e conforto – reações emocionais e perceptuais adequadas à estética pós-dramática – não constituem necessariamente opostos. O desafio para qualquer projeto político dentro desta estética sempre será o de oferecer estas sensações também como experiências do mundo histórico, no qual desconforto e conforto têm sua validade, mas por si só nenhuma eficácia pragmática.



vocam os espectadores a posicionar-se ativamente em relação à apresentação e assumir na construção da sua relação com a cena um posicionamento ético.

Erika Fischer-Lichte (2004) chamou esse diálogo o círculo auto-poiético⁹ do evento teatral, pois a qualidade estética e os possíveis significados emergem somente na interação mutuamente retroativa entre espectadores e artistas, espectadores e materialidade cênica. Na história do teatro dramático, a manifestação aberta deste *feedback* no espaço teatral era a exceção, uma provocação e até um escândalo. Agora, ela se torna a principal característica da experiência estética (emocional e intelectual) no teatro pós-dramático. Dito com outras palavras: ao lado da criação performativa da materialidade cênica surge a criação de situações de encontro abertas como marco do teatro pós-dramático. Isso repercute na avaliação da dimensão política do evento teatral, pois a fonte dessa avaliação se desloca da concatenação de signos cênicos para a configuração de percepções sensoriais, que podem (ou não) despertar atitudes éticas e leituras políticas, e assim configurar experiências.¹⁰ Se no contexto dramático, o posicionamento ideológico da montagem era vinculado às estratégias estéticas miméticas, à representação de um conflito, tal dimensão se apresenta agora principalmente nas estratégias de configurar a performatividade dos elementos cênicos.

Formalmente, estas propõem ao espectador um modo específico de se relacionar emo-

cional e sensorialmente com a materialidade da cena e de tornar-se, posteriormente, consciente das características dessa relação. Uma conscientização que pode servir como metáfora para outras formas de relações sociais. Podemos diferenciar dois aspectos nessas estratégias: a criação performativa da materialidade da apresentação, ou seja, a criação de um evento teatral que evidencie seu caráter estético e que se sustente por suas características estéticas próprias,¹¹ e a criação performativa da relação palco-platéia como uma relação mutuamente retro-ativa, ou seja, a criação de uma situação social. Ambos, no entanto, parecem convergir na tentativa de criar situações teatrais ou modos de encontro entre espectador e cena que subvertem as formas cotidianas, de oferecer novas experiências com a corporeidade da cena que provocam os padrões sociais de percepção. Os espectadores são instigados a entregar-se à novas experiências provocadas por encontros inusitados e inovadores com a materialidade da cena. Podemos entender isso também da seguinte forma: dado a dessemantização dos elementos cênicos como procedimento dominante na virada performativa, criam-se lacunas (que oscilam entre sedução e frustração) táticas na percepção do espectador de modo que esses encontros insólitos evidenciam e transgridem padrões culturais. Essa experiência pode-se transformar em um reconhecimento social que percebe as coerções políticas existentes na realidade pragmática. Se esta reflexão é pertinente, ela aponta ao legado

⁹ Adjetivo derivado da palavra grega auto-poiésis que significa a auto-criação de um fenômeno.

¹⁰ Para Hans-Thies Lehmann, o político se configura predominantemente na construção de situações. Escreve ele (2002, p. 5): “Parece lícito supor que o político entra na medida em que haja uma superação do arranjo visual e auditivo fixo em favor de uma exploração das características da situação.” Visto em relação à construção dramática, e dentro do contexto da nossa sociedade do espetáculo, a suposição dele é pertinente. Entretanto, no contexto da virada performativa, a criação performativa da materialidade cênica permite que se coloca em cena modos simbólicos e alegóricos de performatividade cuja interação problematiza uma relação meramente receptiva do espectador para com os acontecimentos cênicos e seus significados.

¹¹ Podemos ler estes trabalhos portanto como se fossem trabalhos musicais, todavia sem a clareza de uma gramática composicional, como a possui a maior parte da tradição musical.

modernista na estética pós-dramática, pois o nexos entre provocação artística e transformação social já estava na raiz das vanguardas do início do século XX. O que as diferencia dessas propostas é a relativa liberdade de ação e interpretação que é conferido ao espectador, que corresponde com uma maior incerteza sobre a veracidade e eficiência das propostas práticas que este pode tirar das experiências estéticas. Uma identidade entre vida e arte não constitui mais um horizonte utópico para estas práticas.

As dimensões políticas nas configurações de performatividade pós-dramáticas

O potencial político da estética pós-dramática não se encontra na representação de uma determinada posição política e partidária, devido à hegemonia de uma performatividade não-representacional. Como é, então, que este teatro constrói sua relação genuína com o político – não enquanto espaço partidário, mas espaço no qual se discute as questões que concernem aos fundamentos da *polis*? Como o teatro pós-dramático incorpora, concretamente, nessas estratégias performativas uma dimensão política? Como podemos pensar a dimensão política dessas práticas e estratégias pós-dramáticas? Essas perguntas levam à questão fundamental como tais espetáculos relacionam sua materialidade performativa com a realidade histórica dos espectadores. Ou mais concretamente colocamos: como eles se abrem na sua materialidade e realidade cênica para a realidade histórica destes? Mas também, como eles se fecham (propositalmente) contra essa realidade, e qual é a possível dimensão ética e política dessa ‘blindagem’? Essa última pergunta parece relevante, uma vez que a criação performativa da sua materialidade configura um forte momento de auto-referência e de dessemantização do material criado, o que abre espaços para a impressão de que suas leituras seguem experiências bastante pessoais, não

organizadas por códigos culturais. Quero discutir essas questões, primeiro em relação ao círculo auto-poiético, ou seja, à constituição do evento enquanto resultado de uma interação entre artistas e espectadores, e depois em relação à criação performativa da materialidade cênica, ou seja, à constituição do evento enquanto encontro com uma concatenação de elementos cujos significados não seguem uma lógica mimética.

Para explorar a dimensão ética e política da situação teatral enquanto círculo auto-poiético, me parece importante diferenciar, num primeiro momento, entre uma dimensão social e uma propriamente dita ‘política’. Analisando a estrutura social e a concepção do indivíduo inscrita nesta prática pós-dramática, percebemos claramente que elas se posicionam contra o mito de que o indivíduo é autônomo e enquanto tal dono do seu destino, ou, em outras palavras, que ele possui a capacidade de fazer a sua história sob os próprios termos. Em vez disso, encontramos um indivíduo sempre participante de uma situação que ele não domina, mas que ele pode influenciar. Portanto, conclui Erika Fischer-Lichte (2004, p.287), o círculo auto-poiético é tanto uma metáfora para uma relação social que recusa o mito do sujeito autônomo quanto sua materialização real:

O impacto da *auto-poesis* do evento teatral através do *feedback* entre espectadores e artistas nega a concepção do sujeito autônomo. Essa relação retroativa pressupõe não só o artista mas todos os participantes como um tipo de sujeito que sempre determina outros (e outras manifestações) bem como se deixa determinar por outros (e outras manifestações). [...] Ela proporciona para todos os participantes a oportunidade de perceber-se no decorrer da apresentação como um sujeito que pode co-determinar as ações e o comportamento de outras pessoas e cujo modo de agir e comportar-se é igualmente co-determinado por outras pessoas, como um sujeito que



não é autônomo nem heterônomo, e que possui responsabilidade por uma situação que ele não criou, mas no qual ele incorreu.¹²

Mas esta percepção ainda não é propriamente política, embora ela possa estabelecer certas tensões e provocações em relação à crença fundadora da nossa sociedade burguesa acerca da hegemonia do indivíduo autônomo. Para fazer surgir a qualidade política deste encontro é necessário evidenciar a questão central do campo político que é a questão do poder, o uso justo do poder bem como a necessária submissão do indivíduo ao poder (da maioria do povo, de uma oligarquia, de um tirano, etc.). A problemática força do poder tem que aparecer, para tornar a situação social uma situação política, como frisa também Fischer-Lichte.¹³ Para fazer surgir a dimensão política da situação teatral num contexto contemporâneo, parece necessário problematizar na estrutura da proposta teatral a relação entre o campo artístico e o campo pragmático e criar uma lacuna crítica, uma vez que a nossa sociedade do espetáculo joga com a suposta identidade entre ambos as esferas da vida, por exemplo ao encenar situações pragmáticas e éticas como se fossem estéticas (por exemplo comícios de partidos, ou campanhas de excelência nas relações comerciais e trabalhistas que pretendem transformar estas realidades ao transformar o modo de falar delas). Uma prática artística não pode reagir criticamente a esta situação ao afirmar a validade pragmática de

uma situação predominantemente simbólica e estética. Perante este diagnóstico, parece impossível incorporar honestamente a dimensão política na situação teatral pela simulação que esta seja uma situação pragmática, e sujeitar o público simplesmente a interpelações por parte de membros do elenco.¹⁴ Mas como fazer aparecer esta lacuna sem incorrer numa separação artificial de arte e vida?

Um trabalho como *Chance 2000*, de Christoph Schlingensiefel oferece um exemplo como a estrutura do espetáculo desafia o espectador a posicionar-se ativamente frente aos acontecimentos cênicos, e problematiza simultaneamente tal posicionamento. Este espetáculo oscilou entre um comício de partido político e um espetáculo teatral de feira popular. O próprio diretor, por exemplo, convidou o público a participar da fundação do seu partido, somente para xingar os espectadores que fizeram fila para se inscrever na lista dos fundadores.¹⁵ Parece que a dimensão política da situação teatral só aparece adequadamente, se nessa interpelação o evento teatral problematiza não só esteticamente a fundamentação das realidades políticas pragmáticas em questão, mas também a sua própria relação com a realidade pragmática, seu próprio funcionamento estético frente ao peso da realidade pragmática. A partir dessa, e outras apresentações que realçaram no espetáculo ações cênicas como pertencentes ora à realidade, ora à ficção, Fischer-Lichte conclui:

¹² Todas as traduções, salvo outras indicações, são feitas pelo autor deste ensaio.

¹³ Diz ela: “Sobre tudo a troca de papéis e a formação de uma comunidade expõem que se trata, no caso de apresentações, sempre de uma situação social. [...] Numa apresentação, o que acontece entre artistas e espectadores ou também entre diferentes espectadores, se realiza sempre como um processo social específico, constitui uma realidade social específica. E tais processos se transformam em processos políticos quando o poder entra na negociação da relação, na determinação de posições.” (Fischer-Lichte, 2004, p. 297)

¹⁴ Como, por exemplo, nas provocações dos futuristas e Dadaístas no início do século XX.

¹⁵ Para maiores detalhes, ver Erika Fischer-Lichte. “Transformações”. In: *Urdimento*, n. 9, 2007.

Para estes trabalhos, a oposição entre o estético e o político não podia ser mantida. O arranjo escolhido pelos artistas; a situação criada por eles, a qual eles expuseram outras pessoas e si mesmos, era sempre uma situação simultaneamente estética e política. Separar o estético do político ou até colocar esses conceitos em oposição parecia ser completamente impossível. (Fischer-Lichte, 2004, p. 298)

No entanto, trabalhos como *Chance 2000* de Schlingensiefel, ou *Chácara Paraíso* de Stefan Kaegi,¹⁶ mantêm a oposição entre esses conceitos para iniciar um jogo investigativo que procura testar e evidenciar os efeitos sociais e políticos do arranjo estético, ao mesmo tempo em que eles buscam detectar as estratégias estéticas de encenação no mundo real e histórico, que servem como inspiração para criar uma camada representacional, ainda que ironicamente. As ações performativas oscilam entre uma citação evocativa da realidade pragmática e uma determinada representação mimética desta de tal forma a deixar evidente de que qualquer posicionamento, frente aos acontecimentos apresentados, é um posicionamento ético.¹⁷ Nesse sentido, concordamos com Fischer-Lichte quando afirma:

É impossível pensar em estas apresentações o estético sem o ético. Mais do que isso, o ético representa aqui uma dimensão constitutiva do estético. Por isso, tais apresentações significam um desafio enorme. Elas exigem que se repense a relação entre o estético e o ético e a conceitualize de forma radicalmente nova. [...] Os artistas nestas apresentações tentam criar,

de modo intencional e com meios artísticos, [...] uma situação que se assemelha às situações da vida cotidiana, mas que é uma situação de laboratório. (2004, p.299-300)

Entretanto, a responsabilidade do espectador pelo andamento do evento teatral não pode ser igualado a sua responsabilidade, enquanto cidadão, pelo andamento da sociedade, embora a metáfora do laboratório possua sua justificativa nesta relação. As regras do contexto estético nunca são as mesmas do contexto pragmático pelo simples fato de que na realidade pragmática e histórica não se age 'como se', ou seja, não se pode ensaiar uma ação.

A palavra laboratório é pertinente, mas deve ser usada e compreendida com certa cautela para não incorrer no erro de que os resultados do laboratório são automaticamente aplicáveis na vida real. A própria estrutura autocrítica desses trabalhos se protege contra essa interpretação errada da situação laboratorial. A função desse laboratório estético não é descobrir fórmulas para agir melhor e de modo transformador na vida pragmática (embora alguns espectadores podem obter idéias neste sentido), mas problematizar, no encontro laboratorial, as relações sociais e políticas no mundo pragmático, mas também seu próprio status de laboratório. O laboratório pós-dramático pode interrogar forças formadoras de situações reais, mas indaga principalmente, a partir dessas situações, a relação entre arte e vida para descobrir as contradições presentes em cada uma das duas realidades, bem como na relação entre elas. Busca construir situações laboratoriais que se assemelham à situações reais de modo que de repente,

¹⁶ Ver nota 5.

¹⁷ Um trabalho brasileiro que investigou a problemática desse relação foi o trabalho *A Mãe* do grupo 5PSA, no qual os espectadores não só se defrontaram com cenas de forte humilhação e violência, mas também assumiram uma posição que oscilou entre figuras ficcionais ('aqueles do mundo', 'a mãe pertence ao mundo') e figuras reais (os espectadores).



na consciência dos espectadores-participantes, surgem percepções da situação enquanto híbrida. As regras das ações teatrais subvertem as regras das ações pragmáticas, e vice-versa. Isso fica claro quando percebemos que as ações cênicas oscilam entre ações reais e ficcionais, performativas e representacionais, como na referida conclamação de Schlingensiefel ao público de se inscrever nas listas do partido. Somente quem participa da situação laboratorial pode fazer parte do experimento, e perceber as múltiplas interseções e contradições entre realidade teatral e realidade pragmática e histórica. O sentido político deste laboratório não visa resolvê-las, mas fazer o espectador passar por elas, uma vez que o discurso político pragmático as reprime.

Ora, como se configura a dimensão política nos trabalhos que não interpelam diretamente o público? Nos eventos teatrais cujo centro estético não se encontra na criação de uma situação social, mas na criação de uma materialidade cênica em grande parte auto-referencial que não segue uma lógica mimética?¹⁸ À primeira vista, parece mais óbvio afirmar de que estas práticas são desprovidas de qualquer dimensão política, pois na sua auto-referencialidade e relativa dessemantização não conseguem estabelecer um significado político específico. No entanto, atrás desse argumento encontramos a afirmação (problemática) de que significados políticos no teatro devem ser iguais aos significados constituídos por discursos políticos, visando de modo inequívoco uma ação política específica, como se estes fossem a única forma de aproximar apresentação teatral e *práxis*. Aqui também vale a premissa de que a relação genuína do teatro com o político não pode ser uma afirmação de uma determinada posição política, senão a problematização do espaço político, das dimensões pragmáticas e éticas do poder no

contexto contemporâneo, com meios que só o teatro pode oferecer.

Os meios que o teatro pós-dramático usa de forma predominante na construção performativa da materialidade cênica não se fundamentam em contextos lógicos que precedem essa materialidade. Diz Fischer-Lichte (2004, p. 243):

[As apresentações] não mais os submetem a uma lógica narrativa e psicológica, mas procuram liberá-los de qualquer concatenação causal. Estes elementos surgem no espaço, seguindo certos padrões geométricos e rítmicos ou até gerados por operações do acaso, se estabelecem por certo tempo – de duração variável –, em parte paralelamente a uma permanente transformação, e desaparecem em algum momento, sem que se possa determinar para o surgimento e o desaparecimento uma justificativa compreensível ou uma motivação específica. Parece que com estes elementos, se trata predominantemente, para não dizer exclusivamente, de fenômenos emergentes.

Visto dessa forma, como elementos desprovidos de toda a lógica referencial, dificilmente pode-se averiguar uma dimensão política para esses procedimentos performativos, ao menos que se queira afirmar que o surgimento e o desaparecimento de tais fenômenos evidenciam a hegemonia de qualidades naturais (nascer e morrer como ritmo básico da vida) sobre a experiência histórica da vida humana. Fischer-Lichte (2004, p.243-248) frisa que, semioticamente falando, nesses fenômenos não é possível separar significante e significado, pois eles significam o que eles são. O que eles fazem nessa criação performativa e não-mimética é realizar

¹⁸ Penso, por exemplo, nos trabalhos de Bob Wilson, Jan Fabre, e Pina Bausch.

a identidade de significante e significado.¹⁹ Nessa auto-referencialidade, materialidade, significante e significado são uma coisa só. Ou, como já disse Gertrude Stein em protesto ao abuso de processos hermenêuticos que leiam arte e natureza em relação a um outro significado supostamente mais importante do que o próprio fenômeno: uma rosa é uma rosa é uma rosa. Se essa frase tautológica quer ser mais do que afirmação da suposta autonomia da arte, e assim expressão de um solipsismo, só pode ser expressão de um desejo utópico de perceber, nos fenômenos naturais ou culturais, através de um olhar estético não-interpretativo, uma essência a-histórica, ou transcendental. Já Walter Benjamin, ao diferenciar entre o símbolo e a alegoria, advertiu contra o perigo de fundir nesse desejo o histórico e o transcendental. Longe de negar qualquer valor ao símbolo, Benjamin restringe sua validade para o campo extra-histórico da teologia e da escatologia.²⁰ O verdadeiro símbolo artístico estabelece uma fronteira insuperável entre o 'estado de graça' e o estado histórico, e nega à história qualquer possibilidade de desenvolver a partir de si mesmo um 'estado de graça'. Os objetos existem como se sua mensagem fosse inalcançável pelo ser humano na sua separação radical da presença divina.²¹

Devido a sua auto-referencialidade, os trabalhos pós-dramáticos se assemelham ao símbolo no sentido Benjaminiano, e possuem certo caráter hermético.²² Eles permitem uma série de associações, mas constituem obstáculos para quem queira homogeneizar as associações, impressões e (posteriormente) reflexões para um significado coerente. Nesse sentido, eles criam efeitos que podem ser experimentados tanto como ausência de comunicação quanto libertação da atividade associativa, semelhante a um exercício de contemplação silenciosa que pode alternar seu efeito entre fadiga e atenção elevada. O efeito de libertação e atenção elevada é tanto mais provável quanto os espectadores conseguem entregar-se ao jogo da emergência dos elementos cênicos, sem buscar imediatamente referentes miméticos. É um efeito que transpõe os espectadores fora do mundo pragmático da esfera política, para colocá-los em contato com um desejo ou uma ansiedade que, no seu impulso para além de qualquer nomeação, é propriamente religiosa ou espiritual, impossível a ser fixada e satisfeita por um elemento da realidade histórica. Portanto, podemos atribuir a essa dimensão simbólica (no sentido de Benjamin) – e à conseqüente dificuldade de 'consumir' essa arte vanguardista, de usá-la para fins

¹⁹ Às vezes, o impulso provocador se baseia exatamente nessa característica da cena, principalmente quando se trata do corpo humano. Por exemplo, no caso do grupo italiano Societas Raffaello Sanzio quando apresenta atores cujo corpo é altamente debilitado pela idade ou por doenças, ou de Christoph Schlingensiefel quando usa pessoas com necessidades especiais no seu circo político *Chance 2000*. A realidade da materialidade corporal (dos significantes) entra em choque com padrões estéticos e seus concomitantes valores morais sem que seja necessária uma crítica discursiva.

²⁰ Para Benjamin, isso não implica na futilidade de qualquer ação política, mas na insustentabilidade de uma ação política calcada em promessas simbólicas. Seu verdadeiro alvo político nessas considerações era a promessa de salvação política inscrita nos programas políticos e históricos dos nazistas.

²¹ O único encenador brasileiro a realcionar-se conscientemente com essa estética seja talvez Gerald Thomas sobre cuja estética fragmentária em *Carmen com Filtro* a voz sóbria de Gerd Bornheim diz: "A conseqüência é qualquer coisa como a dignificação do instante, já destituído, evidentemente, dos tradicionais atributos que lhe emprestava a teologia" (in: Fernandes & Guinsburg, 1996, p. 229).

²² Ver Fischer-Lichte, 2004, p. 249-51, no entanto sem reflexões sobre a possível crítica cultural que este símbolo permite.



edificantes ou divertidos – uma crítica implícita às subjetividades promovidas por nossa sociedade de consumo, à sua promessa de felicidade ou redenção via a prática do consumo. Esses trabalhos rompem com a atual lógica cultural dominante, a partir de uma crítica à sensibilidade humana construída por ela. Isso pode ser lida como uma crítica indireta às características econômicas e políticas do *status quo*, mas sem grandes interesses em uma *práxis* transformadora.²³ De fato, a emergência auto-referencial dos elementos cênicos no teatro pós-dramático limita radical e existencialmente a esfera política. Isso fica claro quando pensamos nestas práticas no contexto das antigas sociedades socialistas do Leste Europeu, que definiram a essência do ser humano como social e política. Nessa realidade, este tipo de estética representava uma força subversiva, pois afirmava que havia uma sensibilidade e um desejo humano que escapam qualquer instrumentalização social e política e que são melhor vistos como transcendentais ou espirituais. O perigo de que esta estética leve a uma fetichização da cena hermética é óbvio. Como evitar que ela se instale com força afirmativa? Como usá-la como força regulativa?

A crítica, ou melhor a limitação da validade do caráter hermético, precisa-se manifestar necessariamente na própria cena pós-dramática, ou seja, não pode chegar de fora, mas

precisa brotar da própria prática performativa como sua auto-crítica. O desafio seria incorporar na estética performativa elementos que permitem uma crítica mais concreta e específica das estruturas de poder e dos dilemas éticos fundamentais da nossa sociedade, sem que isso implique em tornar dominante uma estética representacional. Como seria possível elaborar, através da estética performativa e não-causal, críticas políticas específicas a nossa sociedade, às estruturas de poder e subjetividades que a mantêm? Como é que encenações que usam a construção performativa da materialidade cênica, de um modo que evoca com grande intensidade forças fundadoras da sociedade, conseguem esse efeito?

Uma resposta pode ser: ao escolher para o jogo performativo elementos cênicos que permitem associações e conexões semióticos de caráter sócio-histórico. Sem fixar o seu significado social, eles sugerem a existência dele, e o público é convidado a ler o jogo performativo à luz dessa proposta (além de continuar a experimentá-lo enquanto estrutura estética auto-referencial), ou seja, a construir a sua leitura enquanto leitura histórica.²⁴

O próprio Benjamin, na sua diferenciação entre o campo de validade do símbolo e da alegoria,²⁵ propõe uma pista válida para refletir sobre essa questão. Se o símbolo mostra o esta-

²³ É possível aplicar a este aspecto simbólico a mesma observação que o filósofo de Brecht (1999, p. 19) direcionou ao esforço naturalista de Stanislavski: “Pode talvez dizer-se que as suas afirmações não contradizem a verdade, mas nós queremos algo mais, pelo menos eu. Parece que ele nos diz simplesmente, tal como a natureza: interroguem-me. [...] Também aqui, o investigador social fará as suas descobertas menos nas situações em si do que nas idéias emitidas sobre estas mesmas situações.” Ou seja, um possível valor instrutivo é posto nas mãos do interpretador, mas não buscado na cena.

²⁴ Os trabalhos de Pina Bausch me parecem ser um ótimo objeto de estudo neste sentido.

²⁵ De fato, Benjamin diferencia entre leituras medieval-cristãs e renascentistas da alegoria antiga, para elaborar as especificidades da alegoria barroca, sendo a primeira didática e a segunda mística em relação à presença do estado de Graça, enquanto na barroca se expressa uma lacuna insuperável entre o mundo histórico e o mundo redimido (pré-queda ou pós-apocalíptico). O que interessa aqui é essa função da alegoria de marcar essa distância, e oferecer a partir daí um reconhecimento das forças formadoras da história real, do “heterônimo, incompleto e despedaçado” (Benjamin, 1984, p. 198) que a materialidade mundana contém.

do do mundo “fugazmente à luz da salvação”, diz ele, “a alegoria mostra ao observador a *facies hippocratica* da história” (1984, p. 188), ou seja, evidencia nela, de modo metafórico mas não-mimético, as dores do mundo histórico. A alegoria é ao mesmo tempo representacional (de um determinado momento histórico) e performativa (ao apresentar na própria existência a verdade histórica). Ao realizar essa representação, a alegoria constitui uma “expressão, como a linguagem, a escrita” (ibid., p. 184), ou seja, a alegoria pode ser lida, mas a sua relação com o mundo histórico não é meramente mimética, pois o foco da apresentação não reside num realismo mimético representacional, mas na verdade conceitual e atmosférica subjetiva de que nesse mundo as coisas (e as imagens) existem de modo isoladas e arbitrarias, relacionadas somente pela atividade do alegorista. Como o mundo e seus elementos não possuem um significado intrínseco para o alegorista, o mesmo elemento pode ser usado para referir a significados mais diversos e até opostos. Na alegoria, o artista atribui aos seus elementos um significado estritamente subjetivo. Por isso, a alegoria só pode aparecer como fragmento:

Na esfera da intenção alegórica, a imagem é fragmento, runa. [...] Como ruína, a história se fundiu sensorialmente com o cenário. Sob essa forma, a história não constitui um processo de vida eterna, mas de inevitável declínio. Com isso, a alegoria reconhece estar além do belo. As alegorias são no reino dos pensamentos o que são as ruínas no reino das coisas. (...) O que jaz em ruínas, o fragmento significativo, o estilhaço: essa é a matéria mais nobre da criação barroca. (1984, p. 198-200)

O que diferencia o cenário barroco do pós-dramático é o fato do segundo ser uma ruína abstrata e conceitual que busca provocar os espectadores a interrogar os próprios modos habituais de percepção.

Se no contexto barroco, esse fragmento remete a uma interpretação do mundo como regido pela força abstrata da *vanitas*, um olhar interpretativo pode reconhecer na forma específica do fragmento e da alegoria construídos pelo alegorista a história da sua fragmentação. Ou seja, ele pode transformar a isolamento metafísica do fragmento em uma contextualização filosófica-histórica, transformar o objeto mudo de um processo histórico em sua testemunha, e assim “redimi-lo” da sua insignificância.²⁶ A mortificação do conteúdo vivo, realizado na estética da alegoria, oferece uma oportunidade justa para este olhar filosófico-histórico:

O objeto da crítica filosófica é mostrar que a função da forma artística é converter em conteúdos de verdade, de caráter filosófico, os conteúdos factuais, de caráter histórico, que estão na raiz de todas as obras significativas. Essa transformação do conteúdo factual em conteúdo de verdade faz do declínio da efetividade de uma obra de arte [...] o ponto de partida para um renascimento, no qual toda beleza efêmera desaparece, e a obra se afirma enquanto ruína. Na estrutura alegórica do drama barroco sempre se destacaram essas ruínas, como elementos formais da obra de arte redimida.

São exatamente as marcas da fragmentação que permitem que a alegoria exponha ao

²⁶ Enquanto Fischer-Lichte (2004, p. 253) focaliza na sua leitura da transitoriedade existente na raiz da alegoria a possibilidade de redimir os fragmentos insignificantes numa concatenação interpretativa interminável (“tudo pode significar tudo”), me cativa o potencial diagnóstico da alegoria como ‘ruína no reino das coisas’ que constitui, como Benjamin diz, uma escrita, cujos elementos singulares são analisáveis e citáveis.



olhar atento as forças da formação do mundo histórico e desse modo, adquira a sua qualidade objetiva para um olhar interpretativo. A sua objetividade não reside numa capacidade de expressar uma verdade utópica, mas a verdade distópica do momento histórico, uma *fácie hippocrática* específica. No seu caráter alegórico, a cena pós-dramática instala aquele diálogo com os mortos do qual Heiner Müller fala como imprescindível para que a sociedade humana não caia na barbaridade.

Enquanto escrita de caráter fragmentário, os elementos alegóricos barrocos evocam forças transindividuais e relativamente abstratas que no entanto, na percepção dos artistas e seus leitores/espectadores, formam o mundo no qual estes tem que se orientar. Se nas alegorias dos antigos, estas forças apareceram predominantemente sob o signo de seres divinos ou fantásticos, no mundo atual são objetos profanos e gestos corporais, fragmentos do nosso mundo profano que podem exercer essa função. Enquanto tais, eles surgem e se dissolvem no palco pós-dramático: um pacote de “recheio instantâneo para peru de natal” da empresa KRAFT para evocar as forças sociais que transformam a vida familiar;²⁷ um sorriso histérico de COLGATE para evocar as forças sociais do culto à beleza corporal e sua transformação de relações amistosas;²⁸ ou, numa fase bastante modernista ainda, gestos e ações cotidianos no teatro de Kantor que não constroem uma narrativa linear mas evocam tanto memórias pessoais quanto sociais, etc. A emergência destes elementos na cena é sugestiva, ou seja, eles não esclarecem o sentido e o significado exato da cena, mas elas subvertem a dominância do modo simbólico e instalam uma tensão produtiva para a reflexão. Qualquer significado pode ser construído de modo concreto só em

relação aos outros elementos emergentes que no seu conjunto concretizam a sugestão crítica cultural. Junto com a camada simbólica, a cena alegórica pós-dramática instala uma crítica tanto do impulso escapista em relação à arte teatral quanto da sua instrumentalização pragmática. Em outras palavras, estes pontos de fuga anti-modernistas da construção performativa da materialidade cênica apontam também a uma problematização da relação entre arte e vida. Nesta tensão, a cena pós-dramática formula uma insistência crítica que pode estimular não só o olhar filosófico do qual Benjamin fala, mas também um reconhecimento ético por parte do espectador que sua vida individual é regida por discursos sociais até então mal-refletidas.

O impulso político entre hermetismo e citação

Seguindo essas reflexões de Benjamin, podemos ler na emergência performativa de elementos cênicos não só uma simbolização da cena, mas também uma alegorização, pois os fenômenos emergentes, desprovidos de contextos que prefixam o seu significado, permitem, não obstante, que o leitor lhes atribua significados históricos a partir das associações que eles provocam na sua percepção.

Como a hegemonia da criação cênica repousa sobre a criação performativa da materialidade cênica sem eliminar todas as dimensões representacionais, o que se cria é uma cena que oscila entre uma qualidade simbólica e alegórica. Ou seja, o mesmo elemento pode ser percebido, alternadamente e dependendo do impulso perceptivo, na sua especificidade estética e no seu campo associativo de significados históricos. No decorrer da apresentação, essa cena convida

²⁷ No trabalho GONE do director e dramaturgo Charles L. Mee.

²⁸ Por exemplo nos trabalhos de René Pollesch.

aos dois tipos de percepção, a simbólica e a alegórica, às vezes simultaneamente o que desestabiliza o olhar do espectador, uma vez que há certa tensão entre eles. A camada alegórica instiga o espectador a criar significados referentes ao seu mundo histórico, que a camada simbólica interrompe, ao passo que esta convoca a uma percepção contemplativa que se vê perturbada pelos signos alegóricos cuja tarefa é exercer um diagnóstico da história e tornar os leitores conscientes das dores e frustrações inscritas na sua face. Para potencializar a dimensão histórica de um trabalho pós-dramático, a tarefa artística consistiria, então, em possibilitar, no surgimento dos elementos cênicos, associações que evocam as forças formadoras da realidade política atual. E a estrutura performativa iria problematizar a validade desse olhar discursivo, garantir que este seja visto como olhar regulador e não afirmativo. Citação do mundo humano e hermetismo do universo dos objetos se subvertem e se indagam mutuamente no uso de alegorias e símbolos. Em termos benjaminianos, a verdade filosófica do teatro pós-dramático reside na interação das duas camadas, na sua constante problematização mútua.

Seria um erro deduzir a partir desses significados mais sugestivos do que discursivos que o teatro pós-dramático se fechasse contra qualquer dimensão política das suas práticas. Mas ele se recusa a satisfazer a exigência didática de que o teatro deva propor ações políticas específicas.²⁹ E mesmo que os artistas, diretores e atores, queiram reclamar para si uma consciência

política mais esclarecida do que a dos espectadores, tal reivindicação não resolveria o problema fundamental que o campo estético distingue-se categoricamente do campo político. Já Bertolt Brecht reconhecia que um teatro verdadeiramente político só poderia ser um teatro que superasse a distinção entre atores e espectadores. No entanto, com o seu recuo tático, da “peça de aprendizagem” para as famosas peças épicas, ele reconheceu que uma prática teatral não pode existir fora da realidade social. Ela precisa participar da doença histórica de uma sociedade, para poder expô-la e propor ações de cura. Vejo no hermetismo e na fragmentação da cena pós-dramática a face hipocrática da nossa época tão marcada por um relativismo sem direção e por uma incapacidade de imaginar um centro unificador de outra forma que não seja a de um interesse particular imposto aos demais. A experiência viva da união na diversidade se petrificou na unidade abstrata do mercado global, e a interação entre o simbólico e o alegórico no teatro pós-dramático tanto participa nesse *status quo* quanto protesta contra ele.

Para os leitores pós-dramáticos de Brecht, é a estrutura escultural, contraditória e fragmentada, de suas peças que interessa como modelo inspirador, a forma como Brecht coloca o seu teatro contra a narração de situações concatenadas com uma lógica de causa e efeito. Se a camada narrativa do teatro épico de Brecht, no seu uso didático de casos exemplares, remete aos brevíssimos religiosos, é a sua problematização com meios teatrais³⁰ que o distancia da tradi-

²⁹ É possível ler a hegemonia da materialidade sobre o aspecto discursivo no teatro pós-dramático como uma defesa da realidade do indivíduo, que se manifesta no seu corpo e seu destino libidinal e afetivo, contra as exigências abstratas de discursos pragmáticos que oprimem a verdade do corpo em prol de um futuro objetivo ideal. Mais uma vez, a co-existência da camada simbólica e alegórica revela uma possibilidade crítica, uma vez que a mera defesa da realidade corporal corre o risco de defender uma suposta verdade do corpo que, por sua vez, pode colaborar muito bem com os impulsos de desublimação do corpo na sociedade do consumo.

³⁰ Como por exemplo na meta-teatralidade de peças como “A decisão” ou “O Círculo de Giz Caucásico”, mas também, e de modo mais geral, nas suas reflexões sobre o efeito-V como procedimento não só para problematizar a cena apresentada, mas também o modo da sua apresentação.



ção do didatismo religioso. Brecht, no entanto, nunca permitiu que essa distância constituísse uma ruptura, algo que acontece no teatro pós-dramático. Brecht acreditava no teatro enquanto força simbólica ativa para que os participantes pudessem aprender a criar um futuro melhor para si mesmos, enquanto o teatro pós-dramático expressa atitudes céticas acerca dessa esperança e se limita a anotar os becos-sem-saída e as esperanças traídas e enterradas. Entretanto, continua perseguido pela questão de como estabelecer uma relevância social. Ao incluir na sua estrutura expressões simbólicas e alegóricas da realidade humana, agora como duas camadas autônomas que mutuamente se subvertem, a cena insiste na proposta artística de que o teatro é um espaço para contemplar criticamente o estado do nosso mundo.

Brecht ainda pôde acreditar na possibilidade de concretizar as relações sociais e as transformações históricas no seu teatro épico. Mas sua prática já é marcada pela dificuldade de ensinar um comportamento político a partir de uma situação concreta. Para que esta revele seu potencial didático e para que o espectador possa movimentar-se mentalmente na situação apresentada, esta não pode continuar a mesma. Ela precisa ser segmentada, experimentada em suas várias formas possíveis. Fredric Jameson, no seu livro *O método Brecht*, aponta a uma consequência formal da fragmentação, que Brecht usou para fins próprios, mas cuja dinâmica ele não radicalizou, ou seja, o fato de que a fragmentação da narrativa confere certa autonomia aos recortes de um modo que ela pode se estender até a frases ou palavras (Jameson, 1999, p. 70). Ao passo que a estrutura Brechtiana não permite a autonomização e, por consequência, a abstração desses fragmentos (que ela no entanto produz), é exatamente isso o que acontece no teatro pós-dramático. Pois para Brecht, era necessário problematizar a relação sujeito-sociedade, indivíduo e totalidade dando hegemonia ao social, enquanto no contexto contemporâneo esta problematização acontece num contexto cético não só acerca das crenças tipicamente

burguesas, mas também da opção brechtiana. Para Brecht, os elementos singulares, os indivíduos, existem num contexto social a ser descoberto, enquanto para os membros da sociedade capitalista tardia com sua lógica de transformar relações sociais em objetos espetaculares que se rendem à gana consumista, eles existem inevitavelmente em estado isolado e fragmentado.

Se a estética simbólica no sentido benjaminiano tenta blindar os objetos e indivíduos desta lógica consumista para assim lhes garantir num isolamento a-histórico uma experiência de redenção, é a estética alegórica que procura expor não só a impossibilidade desse projeto, subvertendo performaticamente nas suas citações a suposta existência essencial do objeto simbólico, mas também oferecer ao espectador uma experiência que só pode ser redimida através de uma ação prática na sua vida social. Qual esta poderia ser, a estética pós-dramática não diz. Mas ela deixa claro que o tormento evocado pela citação alegórica e o abismo entre o simbólico e o alegórico não podem ser superados através de uma postura estética, senão unicamente através de uma atitude e ação prática cujo horizonte utópico, no entanto, se configura na experiência estética do símbolo benjaminiano: o estado redimido das coisas.

Na interação performativa entre o simbólico e o alegórico, a estética pós-dramática torna impossível a realidade histórica existente (para citar Heiner Müller), no entanto sem abrir horizontes concretos para sua redenção. Mais do que isso, exatamente por não abrir novos horizontes, ela se mantém fiel a esta realidade histórica e obtém a capacidade radical de torná-la fundamentalmente problemática. Como realizar isso, sem entregar-se a impulsos fatalistas ou cínicos é um dos grandes desafios éticos desta estética. Cenicamente, é a camada simbólica, na sua função de materializar a dimensão utópica no horizonte da história, que evoca forças psíquicas para superar a sedução fatalista e fazer o fragmento falar da dor inscrita no seu estado ruinoso, uma dor que exige uma busca por sua superação.

É nessa interação crítica entre uma performatividade simbólica e alegórica, entre a fala objetiva da casa, da árvore e do lago e a fala interessada da fumaça, entre a presentificação do universo das coisas e dos traços da presença humana, que a performatividade pós-dramática se distancia dos projetos tanto do teatro dramático quanto do teatro épico. Não há um chão sólido nesta indagação mútua. É desse modo que

ele permite aos espectadores contemporâneos contemplar a sua condição humana, e realiza o que Benjamin (1977, p. 775) chamou em respeito ao teatro épico a “grande oportunidade ancestral do teatro – à exposição daquilo que está presente [*die Exponierung des Anwesenden*]. No centro das suas tentativas encontra-se o ser humano na nossa crise.”

Referências bibliográficas

- ARONSON, Arnold. *American Avant-garde Theatre: a history*. London & New York: Routledge, 2000.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- _____. “Theater und Radio” In: *Gesammelte Schriften II.2. Aufsätze, Essays, Vorträge*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1977, p. 773-6.
- BORNHEIM, Gerd. “Thomas muda o sentido do teatro clássico e faz o avesso de Carmen.” In: FERNANDES, Silvia e GUINSBURG, Jacó (orgs.). *Um encenador de si mesmo: Gerald Thomas*. São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 227-31.
- BRECHT, Bertolt. *A compra do latão*. Trad. de Urs Zuber. Lisboa: Veja, 1999.
- FISCHER-LICHTE, Erika. *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2004.
- _____. “Transformações”. In: *Urdimento*, n. 9, 2007, p. 135-40.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro Pós-dramático*. Trad. Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac&Naify, 2007.
- _____. “Wie politisch ist das postdramatische Theater?” In: *Das politische Schreiben*. Berlin: Theater der Zeit, 2002, p. 11-21.
- JAMESON, Fredric. *O método Brecht*. Petrópolis: Vozes, 1999.
- HEUVEL, Michael Vanden. *Performing Drama/Dramatizing Performance*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1991.
- WIRTH, Andrzej. “Do Diálogo ao Discurso”. In: *O Tablado*, n. 5, 1984, p. 8-14.



Como fumaça sobre o lago

RESUMO: Este artigo explora as dimensões políticas atribuíveis à estética pós-dramática a partir de uma reflexão sobre a relação entre seus aspectos representacionais e presentacionais ou performativos. A partir de reflexões de Erika Fischer-Lichte sobre a virada performativa no teatro contemporâneo, ele encontra a dimensão ética dessa relação estética numa investigação da relação entre arte e realidade histórica. Propõe-se uma compreensão da característica pós-dramática dessa relação à luz da leitura que Walter Benjamin faz do símbolo e da alegoria. O trabalho discute a partir dessas leituras Benjaminianas uma relação formal entre a estética pós-dramática e a estética de Bertolt Brecht, e configura, no dilema prático evidenciado por esta relação, a dimensão política da estética pós-dramática, suas limitações e oportunidades.

PALAVRAS-CHAVE: teatro pós-dramático – estética da performatividade – símbolo e alegoria – Erika Fischer-Lichte – Walter Benjamin – Bertolt Brecht.

