



Sobre as dificuldades de captar o novo monstro social pós-moderno por meio de uma teatralidade textual não mais dramática: reflexões sobre a dramaturgia brasileira no início dos anos 1990

On the difficulties to capture the new postmodern social monster through a non-dramatic textual theatricality: reflections on Brazilian playwriting in the beginning of the 1990s

<https://doi.org/10.5281/zenodo.14887442>

Stephan Arnulf Baumgartel¹

Resumo

Este texto discute a situação da dramaturgia brasileira após o fim da ditadura militar no país. Apresenta indícios de que os artistas tinham uma consciência de que a estrutura do drama moderno era insuficiente para abordar os desenvolvimentos políticos, socioeconômicos e culturais dos anos 80. Ele reflete sobre os motivos da ausência de uma discussão mais ampla da crise da forma dramática entre os dramaturgos brasileiros. Desse modo, o texto apresenta uma pré-história da crise da mimese representacional na dramaturgia brasileira atual e coloca em uma perspectiva histórica a lenta aceitação dessa crise da representação dramática no contexto da dramaturgia brasileira.

Palavras-chave: Dramaturgia brasileira; Crise da representação dramática; Dramaturgia pós-moderna no Brasil.

Abstract

This text discusses the situation of Brazilian dramaturgy after the end of the military dictatorship in the country. It provides evidence that artists were aware of the inadequacy of the structure of modern drama in addressing the political, socio-economic, and cultural developments of the 1980s. It reflects on the reasons for the absence of a broader discussion of the crisis of dramatic form among Brazilian playwrights. Thus, the text presents a prehistory of the crisis of representational mimesis in current Brazilian dramaturgy and places the slow acceptance of this crisis of dramatic representation in a historical perspective within the context of Brazilian playwriting.

Keywords: Brazilian dramaturgy; Crisis of dramatic representation; Postmodern dramaturgy in Brazil.

¹ Professor Titular do Departamento de Artes Cênicas e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade do Estado de Santa Catarina. E-mail: stephao08@yahoo.com.br.

Introdução

É fato conhecido no Brasil que os projetos de renovação ou modernização cultural brasileiros, inspirados em (ou até importados de) experiências sociais e culturais europeias e norte-americanas, nem sempre respondem aos anseios da maioria da população nacional. A lacuna que deste modo se cria entre a vida cultural e a realidade socioeconômica nacionais não se deve somente ao caráter postizo das propostas estéticas europeias na América Latina, mas esse se deve, antes, à dificuldade de pensar a nação de forma inclusiva. Estamos perante a dificuldade de pensar um projeto nacional enquanto projeto essencialista nos moldes de uma ideia do “popular”. Essa construção do nacional “por subtração” leva ao caráter inautêntico na incorporação destas propostas nas práticas culturais brasileiras e no imaginário nacional.² Elas ou são rejeitadas como alienadoras, ou exaltadas como procedimentos modernizantes.

Por outro lado, é preciso reconhecer que o Brasil não existe fora das forças econômicas e políticas que formam estas nações “adiantadas”. Ou seja, estas forças, entre outras, moldam o presente e o futuro do Brasil. Frente à realidade da globalização econômica, ignorar as formas simbólicas criadas por estas sociedades estrangeiras e apostar numa cultura supostamente e autenticamente nacional possuiria um ar nostálgico e se assemelharia a uma estratégia de negação obsessiva da própria realidade social, econômica, tecnológica e cultural. Implicaria uma recusa prematura da possibilidade de reconhecer nestas formas simbólicas, nas suas estruturas e nos seus conteúdos, uma elaboração de tensões sociais que podem ajudar a compreender melhor também a situação do ser humano e do cidadão na sociedade brasileira. Mais do que isso, abre-se mão da possibilidade de aproveitar estes elementos simbólicos para as próprias práticas artísticas e, assim, problematizar a inclusão da sociedade brasileira nesta economia globalizada, bem como formular propostas simbólicas para o seu futuro. Para tal objetivo, devemos projetar a nação não de modo essencialista, mas de modo performativo: como resultado concreto de um diálogo (que assume às vezes características de luta) entre diversas forças formadoras que atravessam os personagens individuais, mas não emanam deles. E a dramaturgia brasileira na sombra da globalização pode (e deve) absorver novas características formais provenientes da situação socioeconômica das sociedades ditas

² Sobre este assunto, ver: SCHWARZ, Roberto. Nacional por subtração. In: SCHWARZ, Roberto. **Que horas são?** Ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

economicamente avançadas, porque esta absorção a capacita de pensar simbolicamente o encontro entre as forças socioeconômicas tradicionais e contemporâneas no interior da realidade sociocultural brasileira.

A busca por uma dramaturgia brasileira na sombra da globalização capitalista, influenciada na sua forma pelas forças transformadoras deste processo sociocultural, deve evitar, portanto, duas armadilhas: interpretar como atraso nacional a ausência de uma dramaturgia cuja teatralidade dialogue com este processo, e como mera emulação de modelos estéticos provenientes dos avançados centros socioeconômicos o surgimento desta. Parece mais interessante e promissor tentar compreender como tanto a ausência quanto o surgimento de traços formais, que constituam o que podemos chamar talvez de “teatralidade textual e dramática na era do capitalismo globalizado”, articulam em nível simbólico (seja de modo subversivo e/ou enfático) um projeto nacional na sombra desta globalização.

O fim da ditadura e o seu impacto para a dramaturgia brasileira

O crepúsculo da ditadura militar tornou evidente, já durante os anos 1980, uma crise da dramaturgia brasileira. Ficou patente que no contexto de um crescente individualismo, a estética tradicional da militância, pautada num estilo de uma fábula transparente e hegemonicamente dramática, se mostrava incapaz de expressar criticamente as novas questões sociais e angústias pessoais. Num artigo escrito em 1988, Yan Michalski (1994, p. 115) afirma:

Ora, precisamente a essa fase de liberalização tem correspondido um considerável esvaziamento da vitalidade criadora do teatro brasileiro. A convicção de que o fim do arbítrio nos traria um inédito período de plenitude criativa não passava, agora já é possível afirmar, de uma ingênua utopia.

Michalski constata uma crise tanto da forma teatral tradicional, ou seja, do drama, quanto das formas teatrais experimentais, embora por motivos distintos. Em ambos os casos se entrelaçam incertezas socioeconômicas e estéticas. A crise das formas teatrais experimentais, Michalski atribui a uma disposição precária por parte dos espectadores de entregar-se a tais experiências. Esta falta de disposição, por sua vez, se deve, na visão de Michalski, à influência avassaladora da TV a partir do fim dos anos 1970:

O teatro [...] fica a reboque da tevê. Seus compromissos econômicos, infinitamente menos pesados do que os da tevê, poderiam a rigor capacitá-lo a ousar mais, a explorar terrenos estéticos e temáticos menos seguros. Ocorre, porém, que o público, a esta altura dos acontecimentos, se acha majoritariamente condicionado pelos códigos de leitura que lhe foram impostos pelo íntimo convívio com a tevê. Destes códigos fazem parte uma narrativa linear, uma representação convencionalmente realista, uma cenografia decifrável à primeira vista e, de preferência luxuosa; e assim por diante. Quando vai ao teatro, o espectador espera inconscientemente reencontrar estas constantes estilísticas que lhe são familiares. Quando não as encontra, e as vê substituídas por recursos mais experimentais (ou simplesmente mais abstratos, simbólicos ou poéticos), sente-se desambientado, marginalizado, e a comunicação entre o palco e a platéia não se estabelece com a desejada fluidez (Michalski, 1994, p. 119-120).

Mesmo que a programação ficcional de TV não seja este bloco esteticamente monolítico e empobrecido, como a pinta Michalski, me parece lícito constatar que a produção de telenovelas (e esta é a produção ficcional hegemônica da teledramaturgia nacional) se enquadrava (e ainda enquadra) quase na sua totalidade neste quadro tradicional: esteticamente trata-se de uma representação dramática e realista, e em termos de um gênero teatral segue-se o melodrama e sua estrutura rocambolesca. É em torno dessa estética e desse aparelho midiático que os militares constroem a nação.³

Ora, porque a estética dramática passa por uma crise no âmbito teatral, mas não na tevê? A resposta meramente indireta de Michalski insinua que o teatro se abria para as novas experiências sociais nessa época de transições políticas e possíveis transformações econômicas, ou seja, buscava linguagens não tradicionais, enquanto a tevê, por causa do seu compromisso com o mercado capitalista, investia numa continuidade temática e estética que sufoca qualquer questionamento desta lógica por parte dos artistas assalariados (Michalski, 1994, p. 119).

No entanto, mesmo que a nova situação social traga consigo uma dificuldade “quanto ao que, num contexto de ainda indefinida transição, se tem a dizer, de que maneira se tem a necessidade de dizê-lo, e quanto ao que público tem vontade e necessidade de ouvir,” (Michalski, 1994, p. 116) esta dificuldade se apresenta na forma de uma “indecisão” profunda, no olhar de Michalski, porque ela camufla uma crise mais profunda, a do espírito social. Michalski constata um crescente individualismo tanto na sociedade brasileira quanto no meio teatral que entrega os valores sociais antigos (e seus representantes antigos, os autores sobreviventes da época pré-ditadura) ao “culto do bem-

³ O interesse da junta cívico-militar em usar a TV para criar uma nação unificada e instruir a população brasileira é bem documentado. Ver, por exemplo, Ortiz (1988).

estar material, do prestígio pessoal, da valorização do indivíduo pelo prisma das leis do consumo” (Michalski, 1994, p. 116).

O artigo de Michalski deixa claro, que, a seu ver, no fim dos anos 1980, a dramaturgia *dramática* no Brasil tinha perdido sua força politicamente contestadora e existia quase unicamente na forma mercantilista: a dramaturgia das telenovelas. Os experimentos com formas não dramáticas, sem história linear e representação convencionalmente realista (estes nos interessarão como exemplos de uma teatralidade textual que dialogue com a chegada da globalização), ainda não criaram exemplos a ponto de formar uma vertente visível e bem estabelecida da dramaturgia nacional. A quase inexistência, ou relativa invisibilidade, desta dramaturgia aponta a uma incapacidade naquela época de transformar a crise da tradicional forma dramática em direção a uma estética performativa que problematiza a referencialidade realista a um mundo empírico compartilhado, mais condizente com a crescente individualização das experiências e projetos de vida na sociedade brasileira no fim da ditadura militar.

No olhar de Michalski, o horizonte de expectativas estéticas tradicionais por parte dos espectadores, que na sua aderência às propostas estéticas da narrativa manifestam uma crença de que seja possível dar sentido a estes projetos individualistas no contexto social através de uma estética dramática, faz com que as propostas mais experimentais muitas vezes não tenham sucesso com a maioria do público. Correm o risco de tornar-se propostas para o gueto teatral. E mais ainda, na medida em que não podem ou não querem refletir em suas experimentações sobre o teor de verdade social dessas formas não dramáticas no contexto pós-ditatorial, ou apenas reproduzem um jogo formal como o novo naturalismo do momento pós-moderno, sua força de constituir uma solução para essa crise da dramaturgia brasileira no início dos anos 1990 parece limitada.⁴

É possível aproximarmos a esta crise do espírito social também de outro ângulo. Sem usar a palavra “pós-moderno” para denominar o novo espírito do tempo e as novas experiências sociais, Mariângela Alves de Lima (1981) esboça, já em 1981, uma realidade que não permite mais assumir convincentemente uma posição objetiva; um ponto de vista fora ou acima da realidade vivenciada, como ainda na época da resistência à ditadura

⁴ Um dos textos-chave que já alertava para esse perigo de utilizar os procedimentos experimentais pós-modernos (que em si julgava justificados) ao serviço de uma sensibilidade escapista e não de uma reflexão estética sobre as forças sociais e econômicas do momento histórico era a palestra de Fredric Jameson intitulada “Pós-modernidade e sociedade de consumo”, proferida em 1982 no Whitney Museum of Modern Art, publicada em inglês na *New Left Review* em 1984, e já em junho de 1985 publicada no Brasil no número 12 da revista *Novos Estudos do CEBRAP*.

militar, quando as certezas políticas ofereceram também uma convicção firme acerca do futuro e do destino da sociedade. Percebe-se neste texto que o fim das metanarrativas se fazia palpável no Brasil bem antes da queda do muro de Berlim e até antes do fim oficial da ditadura. Diz Mariângela Alves de Lima (1981, p. 9):

Durante todos esses anos [da ditadura] foi impossível para o dramaturgo expressar com clareza as opiniões e as deliberações de consciência sobre o que percebia. Agora é igualmente difícil compreender-se dentro de um processo cultural que deliberadamente rejeita a autoridade da consciência. Aparentemente o cotidiano se encarrega de provar a desimportância do discurso para organizar qualquer forma de resistência. Para o dramaturgo como para qualquer artista a vida se mostra agora excessivamente complexa, tão próxima da barbárie que é difícil acreditar que o posicionamento possa ter um peso real. [...] O lugar do nascimento do texto é uma zona de tumulto onde se entrecrocavam vários níveis de imaginário. Paralelamente nunca se questionou tanto, dentro do palco, o poder unívoco da consciência de atribuir um sentido ao fato político, à sociedade e ao cotidiano do cidadão.

Podemos dizer que neste momento os autores, pressionados por um cotidiano pouco transparente no que concerne às suas forças formadoras, se viram obrigados a buscar soluções formais para além de uma história dialética linear e além do realismo. Fica exposta a ilusão de uma possível identidade entre ficção e realidade empírica, mas também da aposta de expor, de modo *racional*, as forças objetivas atrás das aparências turvas e confusas dessa empiria. Numa observação bastante lúcida, Mariângela Alves de Lima alerta que diante desta nova realidade social e privada, novas formas de mimese não realistas serão necessárias para poder iluminar com o texto cênico a experiência cotidiana. A dramaturgia precisa absorver formalmente esta confusão para poder dialogar com seu público sobre a realidade empírica que produz esta forma. Diz ela:

O fato é que não há mais um monstro fora da sala de estar das famílias pequeno-burguesas. A sala é claramente um conjunto hipotético e o monstro está cravado no cotidiano sem que se possa combatê-lo com uma estratégia coerente. Uma simples operação analógica não basta para ligar o sujeito à coletividade. Conseqüentemente a produção artística, dentro desse mundo de fronteiras móveis, alterou-se consideravelmente. Cada etapa do trabalho é uma investigação de identidade e de pontos de partida, sem que o processo se complete numa única obra. Seria ilusório querer preservar a produção do texto dramático do 'contágio' dessa instabilidade. O mais provável é que a boa dramaturgia venha a se tornar tão ambígua, múltipla e sugestiva a ponto de acolher a confusão agônica de todos os artistas que a utilizam como um dos seus materiais de trabalho (Alves de Lima, 1981, p. 11).

Alves de Lima trabalha com categorias (operação analógica, estratégia coerente, agon) que evocam para esta antiga dramaturgia o modelo do drama: um realismo dramático cujo enredo possui início, meio, e fim, apresentando um conflito que resulta numa solução tanto da confusão dramática quanto do conflito ideológico, e cujo sistema comunicacional focaliza as relações intraficcionais que se apresentam como representações de possíveis relações sociais no mundo empírico. São os diálogos entre os personagens que expressam as motivações da ação cênica. Para o tema deste trabalho, a “operação analógica”, ou seja, uma estética representacional realista, com referente claro no mundo empírico, é a categoria crítica central. A pergunta que resta é, mais uma vez, porque uma visão tão lúcida não se difundiu nas discussões teóricas e nas realizações práticas dos dramaturgos nacionais.

O dramaturgo Dias Gomes igualmente constata, quinze anos mais tarde, que o fim da ditadura coincidiu com uma crise da dramaturgia teatral dramática no Brasil. No programa *Roda Viva* da *TV Cultura*, no dia 12 de junho de 1995, ele afirma que a dramaturgia não só no Brasil, mas no mundo inteiro, estaria em crise, e explica a respeito da dramaturgia nacional:

Eu acho que a dramaturgia universal está em crise, aliás, eu acho que todas as artes estão em crise. Nós vivemos um fim de século, um característico fim de século, em que realmente não há nada. Nós esperamos que vá acontecer alguma coisa, e certamente irá acontecer talvez no início do século XXI. Mas nós vivemos em todas as artes uma espécie de entreato, uma espécie de tempo de espera, muito propício ao charlatanismo, aos neo qualquer coisa e tal - compreendem? - que escondem uma crise de criatividade. [...] [T]oda aquela dramaturgia que é rotulada como a nova dramaturgia brasileira, surgida nos anos 1950 e 1960, passou pela ditadura e teve que sobreviver a ela, debaixo de um teatro metafórico. Depois que houve a abertura, quando as peças passaram a não ser mais proibidas, nem cortadas, etc e tal, o mundo havia mudado também. Já tinham se passado vinte anos e a situação era outra, e impunha-se uma linguagem nova. E eu acho que nós ficamos em uma certa perplexidade da busca dessa linguagem. [...] Eu sinto isso na minha geração. Alguns até pararam de escrever. Eu tentei buscar essa identidade com o novo público, que além do mais, era muito influenciado pelo audiovisual, que nesses vinte anos tomou conta, passou a fazer um outro tipo de leitura. Então é preciso levar tudo isso em conta, as mudanças no mundo, tudo isso aí (Gomes, 1995).

Perante este quadro, podemos compreender que o desafio formal pode ser descrito como a busca necessária por uma linguagem *criticamente* mimética-realista ou até não mimética-realista, ou “não analógica” (que, no entanto, exatamente por isso permite

dialogar com a realidade empírica do público da época).

Nessa visão, exigir a existência de uma escrita radicalmente não dramática é exigir uma escrita que não dialoga bem com o horizonte de expectativas do público brasileiro (não da classe teatral) existente. Podemos dizer também que a busca formal articula, no campo ético, a tarefa de mediar entre esteticismo e engajamento. Ou seja, a “confusão agônica” não é só expressão da crise do modelo dialético do drama nos moldes hegelianos, mas pode ser compreendida como uma reação ao momento histórico, no qual a bricolage eclética de fragmentos no pós-modernismo, ou seja o pastiche de que fala Jameson (1985), assume também características “pós-utópicas” e até esteticistas.⁵ Pois era o vírus do pós-modernismo (ou do neo, com disse Dias Gomes) que fundamentou a avaliação de que no mundo inteiro, e não só no Brasil, a dramaturgia teatral estaria em crise.

Portanto, o drama realista entra em crise no Brasil não só como simples modo de representação, mas sobretudo como forma dominante de mediação entre sujeito e coletividade, como percebe Mariângela Alves de Lima. Mas esta crise diz respeito também, por motivos expostos acima, a uma boa parte do teatro épico.⁶ Ambos sugerem a possibilidade de representar de modo transparente os problemas fundamentais da sociedade burguesa capitalista. Enquanto expressão objetiva de um pensamento crítico sobre a sociedade, eles são assíncronicos na medida em que a experiência cotidiana dos seus leitores e espectadores não corresponde à transparência formal pressuposta por eles. Mas diante da necessidade de recuperar uma relação de alinhamento entre sujeito e coletividade – ou mais simples, de recuperar para o teatro crítico um público solidário –, podemos compreender a busca formal por operações não analógicas, metonímicas ou performativas, como busca por estéticas que não só evidenciem criticamente a perda de transparência racional no modo em qual o artista (e seu público) vivenciam a realidade empírica, mas também possam propor ao leitor e espectador percepções e vivências que

⁵ Nos números 403 e 404, de 7 e 14 de outubro de 1988, do *Folhetim da Folha de São Paulo*, publica-se uma comunicação de Haroldo de Campos intitulada “Poesia e modernidade”, na qual ele afirma “que o momento em que vivemos [...] não é propriamente um momento pós-moderno, mas pós-utópico” (Campos, 1988, p. 4). A ideia do pós-utópico vai ao encontro com o surgimento endêmico do espírito individualista tão lamentado por Yan Michalski e prevê a teoria do “fim da história” de Francis Fukuyama que permite melhorias (e até reconhece essa necessidade) no interior da democracia liberal, mas nega a possibilidade racional de outro horizonte político.

⁶ Talvez seja melhor dizer que a crise afeta uma compreensão mais dramática do que teatral ou até metateatral do teatro épico de Brecht. Esta compreensão dramática se manifesta sempre quando se negligenciam as rupturas e contradições ideológicas que Brecht introduz, através de meios teatrais, na pedagogia política dos seus textos épicos. Devemos levar em conta que a recepção das peças didáticas de Brecht acontece somente a partir dos anos 1990, através do trabalho pioneiro de Ingrid Koudela (1992; 1996).

insistem na necessidade de superar esta opacidade e a concomitante isolação do ser humano. Como já não é mais possível trabalhar com um realismo ingênuo, para obter este impacto, torna-se inevitável trabalhar com formas textuais de representação não dramáticas (ou dramáticas, mas usadas para fins autocríticos), que captam e expressam as experiências individuais e sociais geradas pela nova realidade empírica.

A chegada do pós-modernismo e seu impacto na dramaturgia brasileira

Para compreender melhor a tentativa de criar, no Brasil, uma textualidade (em parte) não dramática, escolhemos analisar a situação no início dos anos 1990, pois naquele momento pós-ditadura a sociedade brasileira começou a entrar de fato na realidade da economia e da cultura globalizada. Ou seja, iniciou-se um processo de transformação socioeconômica que oferece à experiência estética do público brasileiro uma base empírica real para potencialmente discutir a relevância desta nova estética, sua capacidade de fazer compreender o impacto desses novos tempos nas estruturas afetivas e nos modos de percepção coletivos.

Concomitantemente à discussão sobre a busca por uma dramaturgia além do drama, tal como evidenciada nos ensaios de Yan Michalski e Mariângela Alves de Lima, já havia se realizado estruturalmente nas revistas e suplementos culturais da imprensa brasileira uma longa e ampla discussão sobre o significado do chamado pós-modernismo.⁷ Além disso, os grandes centros econômicos como São Paulo e Rio de Janeiro viram no fim da década de 1980 e início de 1990 espetáculos estrangeiros e nacionais de diretores cujos trabalhos firmam como exemplos do chamado teatro pós-moderno ou teatro não dramático. Embora estes elementos não marquem uma presença profunda e abrangente no cotidiano da maioria do público brasileiro, eles eram referências importantes para os produtores e criadores culturais, aquelas pessoas que criaram a dramaturgia brasileira dos anos 1990. Portanto, estas tendências socioeconômicas, filosóficas e teatrais exercem uma pressão formadora que marca estes anos na história teatral nacional como época de uma profunda reorientação estética.

Interessante notar que nas publicações especializadas na vida teatral do país esta discussão quase não se manifesta. Em 1988, quando a discussão do pós-moderno nas

⁷ Ver a tese de doutorado *Espectros de uma época. O debate pós-moderno no periodismo brasileiro dos anos 80*, de Simone Regina Dias. Tese defendida em janeiro de 2005 na Universidade Federal de Santa Catarina.

revistas e jornais já tinha atravessado o seu auge, Mauro Santa Cecília (1988, p. 9) afirma num artigo intitulado “O pós-moderno e o teatro brasileiro nos anos 80” que “a aplicação do termo pós-moderno no teatro brasileiro [...] é praticamente inexistente. Conversei a este respeito com artistas e críticos, alguns conhecidos e até reverenciados, e não deu em nada.” A avaliação me parece exagerada,⁸ mas mostra no mínimo que a discussão acerca desta relação se restringiu a conversas informais ou aos trabalhos de alguns poucos (ele analisa um tanto sumariamente as estéticas cênicas de Gerald Thomas, Bia Lessa e Denise Stoklos).⁹

Outro fato que corrobora a impressão de que não havia uma discussão ampla desta relação encontra-se na *Revista do Teatro* da SBAT. Essa, nos anos 1990, reunia artigos traduzidos que remetiam ao pós-modernismo como força formadora de uma estética teatral contemporânea, ao lado de ensaios absolutamente tradicionais que fazem de conta que o modelo dramático é o único modelo possível para se criar uma dramaturgia teatral e renovar a dramaturgia nacional (essa era uma preocupação constante dentro da Revista nesses anos). A simultaneidade de artigos ‘tradicionalistas’ e ‘vanguardistas’ convém à publicação de uma instituição como a SBAT, mas o que deixa o leitor um tanto pasmo é o fato de que não se estabelece uma discussão estética por meio de editoriais entre os representantes destas duas vertentes acerca das possibilidades e necessidades de absorver o impacto do pós-modernismo na dramaturgia nacional.¹⁰

⁸ Antunes Filho, por exemplo, no programa *Roda Viva* da *TV Cultura*, após afirmar que o pós-moderno carece de um objetivo e, portanto, a sua técnica de citação “é deixar o mundo caótico”, “é nivelar o mundo para baixo”, exige: “tem que ter propósito, tem que ter conteúdo [...], não tem que lidar só com a informação”, “eu não posso dizer: isso é só diversão, é só fugaz. [...] Talvez na Alemanha [isso] seja a contra-cultura. Você fazer besteiro no Brasil é contra-cultura? Não, você está fazendo a arte oficial desses quinhentos anos de caos!” E para reforçar que ele tinha uma consciência clara das capacidades e problemáticas da entrada do espírito pós-moderno na prática teatral, Antunes avalia o trabalho de Gerald Thomas dentro desta conjuntura: “Ele faz muita citação, ele parece computador de aeroporto, o pós-moderno, o computador de aeroporto. [...] Então eu quero saber, é pretexto para alguma coisa? Então deve ter um sistema, se é pretexto há um sistema atrás para alguma coisa, eu não consigo ler, eu me acho muito burro quando eu vejo as coisas dele. [...] então nós vamos para o terreno do besteiro sério, tem o besteiro sério que é esse, eu acho o Gerald Thomas um pouco besteiro sério.”

⁹ No Centro de Pesquisa Teatral de Antunes Filho havia um núcleo de estudos da pós-modernidade, do qual surgiu uma das primeiras montagens a problematizar e colocar em cena o impacto da midiaticização do imaginário social na construção de subjetividades contemporâneas. Refiro-me à montagem de *525 linhas*, com texto de Marcelo Paiva e direção de Ricardo Karman, em 1989. Entretanto, Karman (2009) afirma que mesmo neste núcleo, a discussão sobre a pós-modernidade girava em torno principalmente da arquitetura, e questões teatrais foram somente timidamente discutidas.

¹⁰ Nesse contexto não podemos esquecer também que publicações importantes que hoje integram e interseccionam pesquisa acadêmica e experiências práticas, como a revista *Folhetim* do Teatro Pequeno Gesto – RJ, a *Sala Preta* da Escola de Comunicações e Artes da USP, e *O Camarim* da Cooperativa Paulista de Teatro, só começam a circular a partir do fim dos anos 1990.

Portanto, o advento do pós-modernismo no Brasil, sua difusão na consciência pública através dos suplementos culturais dos grandes jornais, parece ter criado pouco impacto sobre a dramaturgia nacional durante os anos 1980 e início dos anos 1990. Parece que não se estabeleceu uma ampla discussão acerca do que seria uma teatralidade textual além do drama, de modo que o pós-modernismo não difundiu mudanças formais radicais, no sentido de estabelecer uma linha dramática de visibilidade nacional que trabalhe além da estética dramática. O que ele efetuou, sim, é outra forma de relacionar o texto dramático com o texto cênico; uma nova forma de tratar o texto teatral em cena, mas não uma nova poética de escrever textos teatrais.

Uma figura como Gerald Thomas, diretor e também seu próprio dramaturgo, confirma essa realidade tanto no seu tratamento da cena quanto do texto. Enquanto a sua cena privilegia não só uma narrativa não linear e fragmentada, mas também, e principalmente, uma estética não referencial, na qual a forma de enunciação assume predominância sobre o enunciado, ou seja, o significante sobre o significado, o tratamento do texto me parece menos inovador, restringindo-se principalmente ao princípio de colagem de fragmentos textuais de caráter dramático, criando uma estrutura um tanto surrealista que se compreende como estrutura referencial e, ao mesmo tempo, confunde a busca por um referente claro.¹¹ O que falta a esta estrutura textual, se comparada com a cena, são mecanismos de autorreflexão do próprio funcionamento, ou seja, mecanismos que estabelecem, revelam e problematizam para o leitor/espectador a performatividade do texto teatral; que evidenciam os modos como o próprio texto cria a sua realidade não enquanto imagem de outra estrutura empírica, mas enquanto experiência linguística e verbal cuja recepção faz o leitor passar por uma vivência metonímica que provoca uma reflexão sobre as relações entre os procedimentos de escritura do texto teatral e o funcionamento profundo da realidade empírica, tal como acontece nos textos tardios de Heiner Müller, Michel Vinaver,¹² Bernard-Marie Koltés ou Martin Crimp (este a partir dos anos 1990). Os textos desses autores não criam uma estrutura que fale sobre uma realidade de modo realista, mas encenam em seu funcionamento linguístico, ou seja, em seu modo performativo, como a temática social presente no centro dos textos se faz presente também na linguagem, e assim constitui o funcionamento dos textos. Este é exatamente o

¹¹ Sobre a cena de Gerald Thomas e as implicações para a dramaturgia, ver: FERNANDES, Sílvia. **Gerald Thomas em cena**. São Paulo: Perspectiva, 1997 (especialmente o capítulo 5). O texto datilografado de Carmem com Filtro 2 encontra-se no arquivo Segall em São Paulo.

¹² Ambos mencionados por Sílvia Fernandes.

funcionamento dos textos cênicos de Thomas, mas também está no fundamento das peças didáticas de Brecht. Por motivos ainda a serem esclarecidos mais detalhadamente (entre outros, a hegemonia dos meios audiovisuais e sua formação de um público “dramático”, a impossibilidade econômica de viver de uma pesquisa dramaturgica estritamente teatral, o censo centrismo das vanguardas europeias e anglo-americanas a partir dos anos 1970 como modelo teatral, e o surgimento do teatro de grupo que muitas vezes eliminou a figura do dramaturgo individual), a dramaturgia brasileira no início dos anos 1990 pouco elabora formas textuais dramaturgicas performativas neste sentido. Criaram-se tentativas de abrir o modelo dramático para outras escritas, além do drama ou excluídas tradicionalmente do cânone formal do drama, numa proposta que podemos talvez descrever, junto com Peter Szondi (2001), as tentativas nacionais de “salvar o drama”. Deste modo, alguns dramaturgos começaram a escrever textos ainda dramáticos, devido à hegemonia deste modo representacional, e já não mais “rigorosos” (Rosenfeld, 2004), devido à intrusão formal de formas de percepção da realidade empírica que privilegiem uma estética além da ilusão do realismo dramático, tais como elementos provenientes do realismo fantástico, do surrealismo, da história em quadrinhos e dos seriados de TV. Estes elementos têm a mesma função que a escrita mais estritamente performativa no âmbito da linguagem, voltada a criar o texto teatral enquanto experiência verbal processual: discutir as forças formadoras da realidade social e da percepção individual dessa para além da imagem realista e das forças sugeridas por sua estética dramática, pois esta última só consegue dar uma ideia distorcida e entorpecente da nossa condição humana na época da globalização capitalista.

No lugar de uma conclusão

As reflexões apresentadas aqui são resultados parciais de meu interesse pela dramaturgia brasileira nos anos 1990, e as forças formadoras da sua construção estética. Essas forças, das quais algumas foram levantadas aqui, apontam para um quadro de escrita que usa o modo dramático de forma crítica, e até subversiva. Surge a questão de como podemos ler essa forma textual da dramaturgia brasileira nessa década, sua oscilação entre estar dentro e fora do drama, como um diagnóstico sintomático da sociedade brasileira e da vida de seus cidadãos em face à inserção deles no mundo pós-

moderno. Uma inserção que virou realidade concreta a partir do governo Collor.

Um rápido olhar acerca da produção dramatúrgica a partir do fim dos anos 1980 e durante os anos 1990 permite constatar, além da forte presença de estruturas dramáticas tradicionais,¹³ a criação de estruturas temporais simultâneas em cena, recursos que, nas suas qualidades tanto fantásticas quanto grotescas, remetem a uma vertente do romantismo como força formadora;¹⁴ encontramos desvios do modelo dramático em direção a um mundo mais absurdo, no qual o diálogo não possui mais uma força actancial e vira mera conversa altamente formalizada;¹⁵ e encontramos textos que revelam uma estrutura momentaneamente ou inteiramente metadramática.¹⁶ Também fica patente a enorme transformação e diversificação que a dramaturgia brasileira realizou a partir dos anos 2010, quando a discussão sobre o teatro pós-dramático ou performativo também alcançou os processos de formação de dramaturgos.

Não se trata simplesmente de catalogar as formas dramáticas e não dramáticas e os temas destes textos, mas evidenciar como estes textos, através da sua teatralidade e performatividade textual, articulam uma visão sobre o mundo contemporâneo que de alguma maneira busca intervir na percepção com que seus leitores ou espectadores percebem esse mundo pós-moderno em gestão. Mais do que refletir o seu contexto social (como um texto originário do texto estético), a dramaturgia não dramática problematiza na sua forma estética sua relação com este mundo empírico. Especialmente os textos híbridos, que dialogam no seu interior com o legado dramático, podem se mostrar frutíferos para entender a mediação de tensões socioculturais, tecnológicas e econômicas no interior do texto dramatúrgico. É este impulso autocrítico que permite discutir a relação entre a percepção estética e cotidiana do mundo, e diferencia esta estética híbrida entre mimésis e performatividade, entre metáfora e metonímia, entre estética dramática e não dramática, de estéticas que busquem um funcionamento mais monológico, seja ele não referencial ou referencial. A dimensão política de uma dramaturgia brasileira criticamente dramática, sua relevância social além de questões estéticas, parte certamente desse impulso dialógico, mas autocrítico.

¹³ Para uma visão panorâmica da dramaturgia brasileira no final dos anos 1990 até os primeiros anos de 2000, ver o trabalho "Os papéis e as falas da dramaturgia brasileira contemporânea", de André Luis Gomes da UnB.

¹⁴ Penso especialmente em textos de Luis Alberto de Abreu, tais como *Lima Barreto, ao terceiro dia* ou *O homem imortal*.

¹⁵ Penso principalmente em textos de Bosco Brasil, como *Budro* e *O acidente*.

¹⁶ Por exemplo, *Doce deleite*, *A prima-dona*, e *A caravana da ilusão*, de Alcione Araújo, ou um texto curto como *A arte de cortar bifés*, de Hugo Possolo, ou *Novas diretrizes em tempo de paz*, de Bosco Brasil.

Referências

ALVES DE LIMA, Mariângela. O caos é muito grande. **Revista Ensaio/Teatro**, n. 5. Rio de Janeiro: Edições Achiamé, 1981. p. 7-12.

ANTUNES FILHO. Entrevista ao programa *Roda Viva* da TV Cultura (12 jun. 1989).

Disponível em:

https://rodaviva.fapesp.br/materia/356/entrevistados/antunes_filho_1989.htm. Acesso em: 03 jan. 2023.

CAMPOS, Haroldo de. Poesia e modernidade. **Folha de São Paulo (Folhetim)**, n. 403/404, p. 4, 7-14 de novembro de 1988.

DIAS, Simone Regis. **Espectros de uma época**. O debate pós-moderno no periodismo brasileiro dos anos 80. Tese (Doutorado em Teoria Literária) – Universidade Federal de Santa Catarina, 2005.

FERNANDES, Silvia. **Gerald Thomas em cena**. São Paulo: Perspectiva, 1997.

GOMES, André Luis. Os papéis e as falas da dramaturgia brasileira contemporânea. Trabalho apresentado no congresso da ABRALIC em 2007. Originalmente publicado em <http://www.abralic.org.br/enc2007/anais/88/844.pdf>. Arquivo pessoal do autor.

GOMES, Dias. Entrevista ao programa *Roda Viva* da TV Cultura (12 jun. 1995). Disponível em: <http://www.tirodeletra.com.br/entrevistas/DiasGomes.htm>. Acesso em: 03 fev. 2023.

JAMESON, Fredric. Pós-modernidade e sociedade do consumo. **Novos Estudos CEBRAP**, n. 12, p. 16-26, jun. 1985.

KARMAN, Ricardo. E-mail para o autor. 19 jun. 2009. Arquivo pessoal do autor.

KOUDELA, Ingrid. **Um vôo brechtiano**: teoria e prática da peça didática. São Paulo: Perspectiva, 1992.

KOUDELA, Ingrid. **Texto e jogo**. Uma didática brechtiana. São Paulo: Perspectiva, 1996.

MICHALSKI, Yan. A crise do teatro dentro da crise maior. In: SOSNOWSKI, Saul; SCHWARTZ, Jorge. **Brasil**: o trânsito da memória. São Paulo: Edusp, 1994. p. 113-120.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**. Cultura brasileira e indústria cultural. São Paulo: Brasiliense, 1988.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: Perspetiva, 2004.

SANTA CECÍLIA, Mauro. O pós-moderno e o teatro brasileiro nos anos 80. **Cadernos de Teatro**, n. 118, p. 9-13, jul.-set. 1988.

SCHWARZ, Roberto. Nacional por subtração. In: SCHWARZ, Roberto. **Que horas são?** Ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno**. São Paulo: Cosac&Naify, 2001.

Submetido em: 05 jun. 2023

Aprovado em: 22 nov. 2023