



Teatro pós-dramático e processos de criação e aprendizagem da cena: um diálogo com Hans-Thies Lehmann¹

Hans-Thies Lehmann²

Marcos Bulhões Martins³

Wolfgang Pannek⁴

Verônica Veloso⁵

Tradução: Wolfgang Pannek.

REVISTA SALA PRETA - Dando continuidade à serie de entrevistas intitulada *Pedagogia de Cena Contemporânea*, gostaríamos de dialogar, a partir do a teoria do teatro pós-dramático⁶, sobre as relações entre criação e aprendizagem. Alguns autores, tais como Monique Borie e Beatrice Picon-Vallin, destacam a relevância das relações pedagógicas para a renovação das práticas teatrais, fazendo referência ao estúdio de Meyerhold, aos laboratórios de Stanislávski, Grotowski e Eugênio Barba, dentre outros. No Brasil, poderíamos citar o Centro de Pesquisa Teatral liderado por Antunes Filho, e os diversos experimentos pedagógicos realizados no Teatro Oficina, por exemplo. A renovação estética

1 Entrevista de Marcos Bulhões Martins com Hans-Thies Lehmann, realizada com a participação de Wolfgang Pannek e Verônica Veloso. Tradução de Wolfgang Pannek.

2 Hans-Thies Lehmann é professor de Estudos Teatrais da Universidade Johann Wolfgang Goethe, em Frankfurt am Main. Membro da Academia Alemã de Artes Cênicas, trabalhou como dramaturgo com diretores de destaque na Europa, como o alemão Christof Nel e o grego Theodoros Terzopoulos. Reconhecido internacionalmente como um dos mais importantes teóricos da estética teatral e do teatro contemporâneo, tem inúmeros trabalhos publicados na Alemanha e também em outros países. Seu livro mais conhecido no Brasil é *Teatro Pós-dramático* (2007).

3 Diretor, professor e pesquisador de Teatro e Performance, estuda abordagens metodológicas de criação e aprendizagem da cena contemporânea. Realizou estágios em Teatro do Movimento na Alemanha e em Dramaturgia no Institut del Teatre de Barcelona além de mestrado e doutorado em Artes Cênicas pela USP. Diretor artístico e membro da coordenação do Desvio Coletivo, rede de criadores.

4 Diretor, performer, autor, tradutor e produtor. M.A.(filosofia, letras e psicologia) pela FernUniversität Hagen (Alemanha). Integrante (1992) e codiretor (1994) da Taanteatro Companhia. Organizador da Hans-Thies Lehmann Brasil Tour 2010.

5 Doutoranda e Mestre em Artes Cênicas pela ECA/USP (com apoio da FAPESP - 2009). Graduada em Licenciatura em Educação Artística com Habilitação em Artes Cênicas pela mesma universidade (2004). Integrante do Coletivo Teatro Dodecafônico, coletivo de artistas que pesquisa procedimentos contemporâneos para a criação teatral, desde 2008.

6 LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac & Naify, 2007

da cena pode ser resultante de processos que não dissociam aprendizagem e criação, tendo em vista o desenvolvimento de novas formas de atuação, capazes de enfrentar os desafios da dramaturgia que escapa aos moldes convencionais. O que o senhor desta abordagem de criação artística vinculada a processos educacionais?

HANS-THIES LEHMANN - Na Alemanha há uma forte tradição unindo o teatro e a escola. Por isso estou dividido no que diz respeito à relação entre teatro e pedagogia. Antigamente o teatro alemão foi levado adiante por estudiosos - eruditos ou não, como em outros países europeus, pela corte. Por isso o teatro alemão sempre foi mais um lugar do ensino do que do entretenimento. Na clássica alemã encontramos sempre programas de educação: Lessing, Schiller, Goethe. Esses autores compreenderam o teatro como instrumento pedagógico. O teatro como instituição moral de acordo com Schiller, a educação do gênero humano de acordo com Lessing. O terceiro fator dessa história é sem dúvida a política cultural do movimento trabalhista. Foi a democracia social do século 19 que ancorou na sociedade alemã a ideia que o estado responde pela difusão da educação das massas no país inteiro. Por isso temos esse singular sistema do teatro alemão. Não é um acaso que a maior contribuição alemã à história do teatro seja Bertholt Brecht, um autor que enxerga relações fortes entre teatro e pedagogia. Essa dimensão confere ao teatro alemão uma especificidade muito interessante que é responsável pela acentuada intelectualidade do teatro alemão. Em comparação com outras paisagens teatrais pode-se dizer que o teatro alemão seja, tendencialmente, muito reflexivo.

Temos também a instituição do *dramaturg*, ou seja, do intelectual no teatro que funciona como um interlocutor do diretor, entre outras tarefas. Isso não existe na maioria dos países, onde *dramaturg* significa algo como *dramaturgo*⁷. Mas na Alemanha o *dramaturg* é um conselheiro intelectual no teatro. Essa função do ganhou ainda mais força nos anos 70, época da grande politização do teatro alemão. Atualmente muitas vagas de *dramaturgs* são cortadas porque, é preciso dizer isso, o teatro se transforma cada vez mais num empreendimento do entretenimento. Para quem desconhece o teatro alemão é importante saber desse desenvolvimento histórico que produziu uma qualidade intelectual mas também um grande problema. O problema é que muitas pessoas, muitos críticos e o próprio público, confundem a cadeira do teatro com a carteira da escola. As pessoas vão ao teatro para apreender. Nesse sentido penso que

7 A palavra alemã para dramaturgo, isto é o autor de peças teatrais, é *Dramatiker*.

o teatro deve manter uma grande distância da pedagogia. O teatro não é o lugar onde se apreende literatura, tampouco é o lugar onde se apreende responder a questões sociais e de assumir uma posição política. Creio que é preciso analisar a relação entre teatro e pedagogia de forma muito diferenciada. Não sei se sua pergunta se refere também à questão do engajamento político do teatro.

SP - Ainda não. Pergunto se nos artistas que realizam o que o senhor denomina de teatro pós-dramático é possível enxergar um vínculo entre um pensar pedagógico e a busca de um novo ator, aquele que necessita desenvolver em sua formação algumas capacidades técnicas distintas daquelas do ator preparado, por exemplo, para atuar num registro realista.

LEHMANN - Eu acredito que o fazer teatro em si enquanto *praxis* seja já um processo pedagógico. Não é necessário buscar a pedagogia no teatro. O teatro é essencialmente uma colaboração, não somente no teatro de grupos mas também no teatro institucionalizado. É uma prática social por excelência e, portanto, possui valor educativo para a sociedade, para o comportamento, para a igualdade dos participantes de uma encenação. Por outro lado, considerando a situação alemã, pode-se constatar a intensa recepção do livro *Teatro pós-dramático* no meio da pedagogia teatral. É uma história complexa mas o foco principal desse interesse refere-se ao seguinte: por muito tempo a pedagogia no teatro infantil e juvenil visava um teatro feito para crianças. Com *Teatro Pós-dramático* aumentou a coragem de fazer um teatro com crianças, não somente para elas. Essa ideia que o teatro seja uma *praxis* que pode ser feita por crianças foi, além de outros motivos da discussão mais recente, reforçada por *Teatro Pós-dramático*. Existe, por exemplo, um trabalho maravilhoso do grupo inglês *Forced Entertainment*, um teatro para adultos feito por crianças que se dirigiam ao público adulto num jogo produzido pelo grupo, bastante iluminador e esclarecedor. As falas diziam: “de noite você nos levam para dormir dizendo que dia de amanhã será lindo”, “você ficam nos vigiando”, “você nos proibem de sair sem luvas”, dentre outras. Esta foi uma atuação cênica realida por meio deste enfoque, e um maravilhoso espetáculo pós-dramático que consistia somente na fala das crianças dirigida aos adultos. Uma encenação carinhosa e crítica que proporcionava o sentimento: algo na relação entre crianças e adultos é inteiramente impossível, há algo que deveria ser inteiramente diferente. Não foi simplesmente uma crítica ou mensagem ‘sejam menos autoritários’, mas uma transmissão teatral sobre a necessidade de uma transformação da relação entre adultos e crianças. Há também uma artista alemã que trabalha com crianças e adultos sobre o tema da catástrofe. As crianças

divertem-se criando pequenas catastrofes com água e fogo e assim lidam com a ideia da morte. Esses são exemplos da pedagogia teatral atual onde o teatro pós-dramático e a pedagogia se unem diretamente, sem instrumentalizar o teatro para fins pedagógicos. Existe mais confiança nas crianças. Acredita-se que crianças podem se alegrar com um teatro sem fabula. Antigamente isso seria impensável.

SP - O senhor conhece outros grupos que trabalham com crianças?

LEHMANN - O grupo Rimini-Protokoll trabalhou com crianças sobre o tema do comércio de armas na Suíça, sobre jovens de 14 a 15 anos que atiram por prazer. Um dos melhores grupos no campo pós-dramático, a Societàs Raffaello Sanzio dirigida por Romeu Castellucci na Itália, realizou trabalhos *com e para* crianças. Creio que existe no teatro pós-dramático um relação forte entre formas teatrais pós-dramáticas e uma nova alegria de brincar voltada às crianças em função da dissolução da fronteira que separa público e performer, no sentido do termo alemão “*spieler*” e inglês “*player*”, ou seja, na instância de um jogador, do ator como brincante.

SP - Como o senhor vê o conceito do teatro pós-dramático na formação escolar na Alemanha? As instituições de ensino fundamental e médio consideram esta abordagem do teatro pós-dramático, inclusive a perspectiva de uma formação do espectador?

LEHMANN - Na Alemanha existe, de um lado, a pedagogia teatral profissional. Trata-se de pessoas empregadas pelos teatros para irem às escolas, preparar o público para a apresentação teatral e para discutir com o público. Por outro lado existe, não importa se chamamos isso de pós-dramático ou não, a tradição forte *do teatro da direção, o Regietheater*. Os alunos são preparados para experienciar algo no teatro que diverge da expectativa dos professores de presenciarem no teatro uma bela ilustração da peça lida no ensino escolar. Temos de um lado a pedagogia teatral que prepara o público para novas formas de teatro. Um segundo nível é o trabalho do pedagogo teatral nas próprias escolas, organizando grupos de teatro e realizando apresentações com os alunos. Esses pedagogos leem *Teatro pós-dramático* como incentivo para experimentar formas abertas com os alunos, por exemplo, mesclando narrações biográficas com dança. Existe uma recepção desse conceito e dessas formas teatrais nos trabalhos concretos da pedagogia teatral. Mas trata-se sempre de casos excepcionais, de escolas e pedagogos específicos que desenvolvem tais trabalhos. Não é um elemento sistemático do ensino escolar.

SP - Não faz parte da proposta curricular das escolas?

LEHMANN - Não. Mas esta abordagem teórica chegou, em parte, no pensamento de pedagogos de teatro.

SP - O conceito do teatro pós-dramático já integra os processos de formação do *Pedagogo Teatral*, – o *Theaterpädagoge* – esta profissão concebida e desenvolvida pelos alemães?

LEHMANN - Sim. Há em diversas universidades alemãs cursos de pedagogia teatral, por exemplo, em Hannover e Berlin, onde *Teatro pós-dramático* é recebido e lecionado. Mas existe uma outra corrente igualmente importante. A recepção das peças didáticas de Brecht. Não aquelas modalidade de teatro épico que nada tem a ver com pedagogia teatral, que faz parte do ensino de literatura. Nas escolas temos apenas raramente o teatro como disciplina autônoma. Normalmente temos somente o ensino de letras na escola.

SP - E quanto a presença da literatura teatral pós-dramática nas salas de aula?

LEHMANN - De maneira alguma. O livro *Teatro Pós-dramático* praticamente não aborda o texto. Contêm somente um trecho pequeno sobre o texto. Não por eu considerar o texto como desinteressante, mas por ser um livro sobre novas formas teatrais. Muitos colegas acadêmicos mais interessados num teatro literário tentam discutir um teatro com textos pós-dramáticos. Obviamente existem tais textos. Há textos que guardam uma relação com formas pós-dramáticas. Mas não foi o foco de interesse do livro discutir a obra de Jelinek, Sarah Kane e muitos outros, enquanto exemplos de textos pós-dramáticos.

SP - Em minha tese de doutorado⁸, defendo o estudo e a criação a partir de jogos de encenação de textos teatrais em sala de aula de textos modelares da dramaturgia nacional e internacional, incluindo aqueles textos contemporâneos, que não se prendem aos padrões da linearidade, da fidelidade à uma narrativa nos moldes da tradição dramática, ou mesmo a noção de personagem indissociada na noção de sujeito, ou seja, que promovem as criações que o senhor denomina de pós-dramáticas. Como o senhor vê esta proposta?

LEHMANN - Cuidado! É possível fazer teatro pós-dramático com textos dramáticos. A questão é a maneira como se trabalha com o texto. É possível encenar texto pós-dramáticos de forma dramática. Por meio dos os elementos do teatro velho, textos muito radicais podem se encenados de forma convencional. Em *Teatro Pós-dramático*

8 Martins, Marcos Bulhões. *Dramaturgia em Jogo*, ECA USP, 2008.

abordo os meios teatrais. Naturalmente existe uma série de textos grandiosos no teatro contemporâneo. Prefiro dizer que se encontram numa analogia às formas teatrais pós-dramáticas. Mas nesse livro estou interessado no teatro como prática em um nível inteiramente diferente do texto. Por isso estou contente que no Brasil foi publicado não somente *Teatro Pós-dramático* mas também *Escritura política no texto teatral*. O segundo livro reúne textos sobre Heiner Müller, Bertholt Brecht, mas também sobre Sófocles, Büchner e Kleist, nos quais busco descobrir algo a respeito das dimensões do político no texto. São dois níveis diferentes. Os meus estudos sobre a tragédia tem muito a ver com os elementos do texto. Não creio no pós-dramático como um programa que é preciso apreender de qualquer maneira. Pós-dramático é um conceito que visa abranger uma série de estéticas teatrais muito distintas. Considero importante ressaltar que a palavra pós-dramático não expressa de forma alguma 'fim do drama', mas que denota 'visto em relação com o drama'. Afinal, desenvolvimentos históricos não ocorrem como a succeção de capítulos de um livro.

SP - Se concordamos com a proposição de que o professor de teatro na escola pode promover, para além da experimentação prática, a educação do espectador, mediando a apropriação da cena que foge dos modelos narrativos veiculados nos meios de comunicação de massa, podemos observar que a muitas escolas, no Brasil, não preparam o aluno para a fruição da cena pós-dramática. Podemos observar um problema de proposta curricular, em parcela considerável dos cursos de formação do professor. O que o senhor pensa sobre a prática de recepção de espetáculos mediada pelo professor e da análise de encenações modelares em vídeo em sala de aula? Seria formas interessantes de incrementar estes estudos?

LEHMANN - Sem dúvida. Mas esse problema existe também na Alemanha. Ainda hoje temos professores, alunos e público com uma ideia muito tradicionalista do teatro e da literatura. As grandes discussões sobre o teatro atual sempre voltam. Muitas pessoas afirmam que teatro deve voltar à literatura. Desejam que o teatro, como uma ilha dos bem-aventurados, preserve as tradições destruídas em toda parte. Isso nunca funciona. O teatro deve viver na atmosfera de seu tempo. Por isso precisamos na Alemanha do desenvolvimento de um discurso teórico e crítico sobre o teatro que abre os olhos e ouvidos do público para esse fenômeno. Portanto não se trata de um problema exclusivo do Brasil, embora as condições aqui sejam outras. Acredito na importância de convidar encenações europeias significativas e de artistas que realizam projetos aqui como sucedeu com René Pollesch, Rimini-Protokoll, Schlingensiefel e outros. Esses impulsos são importantes, não necessariamente de forma

direta. Talvez haja somente um público pequeno, mas os efeitos no teatro são transmitidos entre artistas. Walter Benjamin já dizia nos anos 1920 que um autor que nada ensina a outros autores, nada ensina a ninguém. Sempre é preciso o surgimento de uma nova forma de representação que a seguir, através dos artistas, afeta o público. Não acredito tanto no efeito direto entre encenação e público, mas na transformação dos modos de percepção dos artistas por meio das encenações. Os artistas modificam sua forma de trabalho e gradativamente a cultura do teatro se transforma. Nesse sentido o intercâmbio intercultural é importante e preciso ser reforçado.

Eu mesmo fundei na Alemanha um curso acadêmico dirigido a poucos estudantes onde tentamos formar o *dramaturg*. Mas nesse curso profissionalizante não ensino somente teatro pós-dramático. No fim do curso os dramaturgs devem trabalhar nos teatros alemães, ou seja, em instituições com certas estruturas. Os teatros querem apresentar clássicos, os atores querem fazer papéis. Existem obrigações, necessidades, subscrições. O público precisa ser atendido etc. Significa que meu programa de estudo leva os estudantes de dramaturgia (*dramaturgie*) a questionar continua e radicalmente as convenções no teatro por meio de categorias da filosofia e da estética, incluindo as formas pós-dramáticas, mas, ao mesmo tempo, ele aprendem naturalmente as posições mais importantes da história clássica do teatro para poderem operar profissionalmente nas instituições. A esperança é que eles possam exercer uma resistência contra as convenções dentro do teatro, que tenham uma outra consciência e que pertençam aqueles que dentro das instituições teatrais estejam atentos e abertos para diretores que querem fazer algo novo e incomum. É uma pequena guerra diária entre a instituição e as formas novas.

SP - Como o senhor vê a proposição de práticas coletivas de análise, em sala de aula, de vídeos de encenações nacionais e internacionais? Seria pertinente o uso de exemplos paradigmáticos de modalidades dramáticas não tradicionais, tais como *Einstein on the Beach* de Robert Wilson, como material didático do professor de teatro?

LEHMANN - É o que se faz na Alemanha. Naturalmente os estudantes são ensinados nos seminários assistindo a vídeos de encenações de Robert Wilson ou da Societàs Raffaello Sanzio. Além disso as universidades vistam com os estudantes encenações contemporâneas.

SP - Na formação do *Theaterpädagog*?

LEHMANN - Não, no estudo regular das Ciências Teatrais (Theaterwissenschaft).

Mas essa temática é apresentada na escola?

LEHMANN - Não, pois os cientistas teatrais não são futuros professores, mas exercem a função de críticos, entre outras. Na escola infelizmente ainda faltam condições, porque o teatro não existe enquanto disciplina escolar. Quer dizer que cabe ao professor individualmente preparar os alunos às formas teatrais atuais, mas geralmente no contexto do ensino de letras.

SP - O teatro pós-dramático estaria ausente da educação escolar alemã?

LEHMANN - Existem na Alemanha, por parte da pedagogia teatral, tentativas de introduzir o teatro de forma sistemática como disciplina escolar. Mas isso não deve ocorrer tão cedo. Caso as escolas gerem espaços para algo assim será antes para a educação midiática, a relação com televisão e cinemas, pois esse é o futuro primeiro das crianças. Tendo em visto que deixou há muito tempo de ser uma mídia de massas, o teatro tem poucas chances de integrar o ensino escolar. Existe na pedagogia teatral de fato uma recepção do livro. Novas questões vem sendo discutidas. Artistas pós-dramáticos são convidados, seus trabalhos são estudados. Experimentam-se formas pós-dramáticas com crianças, visando a atividade das crianças e o desenvolvimento de um jogo teatral que não coloca a reprodução de um texto, mas a criatividade e os interesses das crianças no centro.

SP - Jean-Pierre Sarrazac defende a ideia dos clássicos da dramaturgia moderna e contemporânea (Ionesco, Pirandello, Heinner Müller)...

LEHMANN - Conheço bem o Jean-Pierre Sarrazac e nos encontramos com alguma frequência. Ele defende um posição que considero bastante clássica. Ele representa a nova dramaturgia dos anos 1960 e do teatro do absurdo como modelo importante por ser, de meu ponto de vista, ainda muito literário. Ele fica preocupado com um teatro pouco literário.

SP - Existe uma linha de continuidade entre os clássicos do teatro moderno e contemporâneo e clássicos do teatro pós-dramático? por exemplo, Robert Wilson, Heiner Müller ...

LEHMANN - Em relação a isso é preciso ter cautela. Faz pouco tempo que participei de uma discussão em Amsterdã, reunindo muitos artistas jovens com trabalhos interessantes que planejavam um colóquio com o título “Depois do Teatro”. Esses jovens diziam “para nós teatro pós-dramático é *mainstream*. Crescemos com isso. Aprendemos teatro pós-dramático. Agora buscamos nossos próprios caminhos”. Não acredito em modelos. A dramaturgia visual de Wilson é somente uma forma de teatro pós-dramático. Não se trata de haver um modelo de teatro pós-dramático. O teatro, depois do domínio do drama, possui muitas opções. Rimini-Protokoll e *Einstein on the Beach*, Tadeuz Kantor e Societas Raffaello Sanzio, *Schlingensiefel*, e (a peça teatral) *Hamletmaschine*, todos eles têm pouco em comum. Existe uma grande diversidade de teatro e este é o ponto decisivo. Não a existência de um novo paradigma, não que se pode dizer assim e assado é o teatro pós-dramático e isso ensinamos agora, mas a constatação que existiu uma dramaturgia visual, que existe teatro de projeto, *urbanprojects* políticos, que existe um teatro performático, ou seja, uma grande diversidade de formas teatrais. O que precisamos alcançar é a libertação da norma do teatro dramático porque ela continua existindo nas cabeças do público e dos críticos. O teatro dramático é realmente apenas o teatro que durante dois ou três séculos virou normalidade na Europa. Existem formas teatrais na Ásia – no Japão, na Indonésia, na Índia – que não dependem do diálogo. É jogo, canto, dança, existe somente narração, existe um coro, não há ação em cena, todas as ações são narradas. Ou seja, uma forma teatral cerimonial e totalmente diferente. Precisamos nos acostumar à diversidade, à abertura intercultural e relativar nossos próprios ideais e nossas concepções e nos tornar curiosos em relação aquilo que é estranho. Por isso sou um grande amigo da não-compreensão.

SP - O senhor pensa que obras pós-dramáticas implicam necessariamente também processos de criação pós-dramáticos?

LEHMANN - Não se deve esperar demais. Existe teatro pós-dramático que é muito clássico e tradicional em sua estrutura de criação. Com um diretor que utiliza os atores como marionetes e que resulta, apesar disso, num teatro interessante. Por exemplo, Robert Wilson. É preciso acrescentar que ele concede aos atores, apesar de impor suas formas de modo autoritário, uma espécie de liberdade dentro dessas

formas. Esse espaço precisa ser preenchido mentalmente. Seus atores não são robôs. Conversei com grandes atores que perceberam a colaboração com Wilson como uma revelação. Nesse caso cabe ao ator fazer algo da forma externa que lhe foi imposta. Por outro lado, existem obras clássicas do teatro produzidas de maneira bastante colteiva e democrática. A distinção entre pós-dramático e dramático pertence a um nível diferente dos processos de trabalho. Muitas vezes processos e resultados são opostos.

SP - E podem ser opostos?

LEHMANN - Sim. O Living Theater - *Dionysus in 69* - tinha uma ideologia política duvidosa. Eles queriam que o público criasse, de repente, uma nova sociedade e muitas vezes se comportaram de forma terrorista em relação ao público. Mesmo assim criaram uma nova e maravilhosa forma de teatro e inspiraram muita gente. É isso que importa. Posso distinguir isso perfeitamente de sua ideologia e de suas práticas. Não acredito que a sociedade pode retornar ao ritual. É tarde demais. Mas o pessoal do Living Theater tinha essa ideia de fazer novos rituais sociais e o resultado disso foram novas invenções artísticas. Entre intenções, estruturas e resultados existem discrepâncias. Deve-se evitar fornecer respostas esquemáticas.

SP - Féral disse que a noção do “teatro performativo” ainda não está assimilada nos cursos de formação do ator no Canadá. A questão do pós-dramático já está instaurada neste tipo de formação artística na Alemanha?

LEHMANN - Em geral, as escolas de teatro da Alemanha são conservadoras. Preparam o ator para uma ideia clássica do teatro. Existem exceções, claro. Algumas escolas procuram trabalhar com novas formas, por exemplo em Frankfurt A cidade de Giessen, por exemplo, não possui uma escola de teatro para a formação de atores e diretores. Existe um curso universitário de ciências teatrais aplicadas. Apesar disso e por ter promovido uma nova forma de pensar o teatro, Giessen produziu muitos artistas de teatro. Dai pode-se ver que as coisas mais interessantes muitas vezes não emergem de um sistema institucional, mas vêm de pessoas e de constelações singulares. Em Giessen esse desenvolvimento teve muito com André Wirth e, se for permitido dizer isso, comigo mesmo. Mas as escolas de teatro continuam conservadoras porque, na maior parte, o teatro está vinculado ao município e tem uma programação convencional. Os atores querem trabalhar nesses teatros. Querem ganhar dinheiro. Nas instituições de forma alguma o teatro pós-dramático é *mainstream*. No topo do

desenvolvimento artístico, no *teatro de direção* (Regietheater), as formas pós-dramáticas estão naturalmente presentes, mas muitas vezes menos apreciados pelo público do que pelos críticos que encontram neles algo novo.

SP - Como esses currículos da formação artística conservadores poderiam ser mudados a partir do conceito do pós-dramático?

LEHMANN - Sobre essa questão existem muitas discussões das quais também participo. Creio que o mais importante para os atores e estudantes de teatro é o estudo teórico. Não das teorias filosófica ou sociológica abstratas, mas das teorias da arte. Os atores precisam apreender o que acontece em outras artes, precisam saber de video-instalações, do cinema, do desenvolvimento da pintura, das artes plásticas, da música e do próprio teatro contemporâneo.

SP - Da Performance?

LEHMANN - A Performance precisa encontrar espaço no currículo. Mas tudo isso compete com o treinamento físico, o estudo do papel etc. Abrir o horizonte para os alunos é uma luta difícil dentro dessas instituições. Muitos professores formados em processos convencionais tem medo de estudantes que de repente questionam e criticam. É uma luta realmente difícil.

SP - Como o senhor enxerga o papel do corpo no teatro pós-dramático? Não existe um problema de se criar “modelos de corpo” em função dos códigos corporais permitidos e praticados na formação dos atores?

LEHMANN - Isso é um campo de batalha muito interessante. Alguns diretores, por exemplo Laurent Chetouane, precisam chegar numa “desprofissionalização” do ator. Eles precisam deconstruir as codificações corporais do ator, sua maneira de mover-se e de provar sua identidade no palco, para chegar numa nova flexibilidade e abertura para o processo de comunicação. O mesmo vale para outras ideias do ator clássico que sempre visam incorporar um papel. Talvez seja preciso dizer que em muitas escolas de teatro nem Brecht chegou de fato. A prática e o desenvolvimento de ideias novas é sempre uma execução e encontra muita resistência.

SP - Em outras artes, na música e nas artes plásticas por exemplo, observamos experimentos muito radicais muito antes do teatro. Esse atraso do teatro deve-se, em sua opinião, a uma limitação do próprio corpo que não consegue abstrair de si mesmo e dos códigos nele inscritos?

LEHMANN - É um ponto muito importante. De fato, o teatro está muito atrasado em comparação com o desenvolvimento das artes em geral. Não é um acaso que as verdadeiras revoluções se deram na poesia do século 19 quando perdeu-se a ideia clássica da literatura - Rimbaud, Baudelaire und Lautreamont - e na pintura. O teatro sempre depende de um certo sucesso por ser uma instituição que demanda condições materiais. Por isso o teatro é mais convencional até hoje. Isso não tem a ver somente com o corpo. Tem a ver com a simples necessidade econômica. Preciso somente de uma caneta e de um pedaço de papel para escrever um poema revolucionário e para desenvolver uma nova forma. No teatro preciso de um espaço e há pessoas vivas. O teatro pós-dramático atual repete desenvolvimentos artísticos realizados há muito tempo nas artes plásticas e na música. O princípio da mimese, da imitação da realidade que as artes visuais superaram há muito tempo, sempre volta no teatro. Nessa questão o corpo tem um papel especial. Pensemos, por exemplo, nas primeiras grandes teorias de teatro. Qualquer aspecto do corpo, por menor que fosse, deveria gerar significado. Este é o credo desse código. O segundo momento é que o corpo deve parecer natural. Por isso existe no teatro clássico uma naturalização do comportamento humano. E agora, numa crítica à ideologia desse credo, podemos constatar que é necessário superar essa naturalização por ela também sugerir a naturalidade das condições sociais. Essa ideia foi introduzida no teatro por Brecht.

SP - Tivemos acesso ao livro *Teatro pós-dramático* inicialmente em edição francesa onde quatro dos capítulos são apresentados de forma reduzida. O que acha disso?

LEHMANN - Até agora o livro foi traduzido para dez ou onze idiomas. Alguma edições vêm completas, mas a maioria dessas edições foi reduzida. Aceitei isso por não acreditar que todas as minhas palavras valham ouro. Cada país faz algo diferente com a palavra pós-dramático, o acento muda de acordo com a situação teatral. Nos países dos Balcãs – Eslovênia, Croácia e Servia – existe uma recepção muito intensa por artistas e docentes jovens. Na Polônia e na França o livro é discutido diferentemente do que no Brasil. No ano que vem estarei nos EUA onde existe uma grande discussão sobre *performance studies* e *theater studies*. De repente, diz-se que o

simples fato de eu usar a palavra **teatro** demarca uma posição conservadora. Já nos anos 1990 Richard Schechner dizia que somente devemos fazer *performance studies*, que devemos fechar todos os departamentos de teatro, que devemos aplicar apenas um *broad spectrum approach* (abordagem de amplo espectro) para ver o que teatro, cinema, festas de aniversário, ritos de cura e outros processos performáticos têm em comum. Eu penso que o teatro continua sendo uma região interessante que pode e dever ser estudada em relação à história teatral e dramática da tradição ocidental. Sou um pouco cético em relação a conhecimentos interculturais apressados. Não me agrada ver um livro sobre o teatro africano quando sei que o autor visitou a África somente duas ou três vezes e por poucas semanas. Isso nada tem a ver com Schechner que é um espírito maravilhoso e inovador. Mas existem muitos acadêmicos na Alemanha que escrevem sobre as mais diversas formas de teatro no mundo sendo que praticamente desconhecem as culturas e tradições em questão. Prefiro limitar-me a um campo que consigo ver.

SP - Numa mesa redonda realizada em um colóquio em São Paulo, entre o senhor e o teórico brasileiro Paulo Arantes, este afirmou que não haveria potência política no teatro pós-dramático. Como o senhor vê este tipo de crítica?

LEHMANN - Sou muito cético em relação à potência política direta do teatro. Talvez seja diferente aqui no Brasil, mas na Alemanha o teatro dramático tampouco possui potência política. Na Alemanha dos anos 1920 havia provavelmente o teatro mais político de todos os tempos – Piscator, Brecht. Tudo era teatro político. Creio que seja possível mostrar que mesmo esse teatro não teve um grande efeito político porque o teatro político dos comunistas, dos social democratas e do movimento trabalhista sempre atingiu somente aqueles que já defendiam a mesma posição. Sou muito cético em relação aos efeitos políticos do teatro político, além de *preaching to the saved* (pregar aos salvos). Penso que o efeito político do teatro seja muito mais indireto. Ninguém sai do teatro e diz “agora entendi, o capitalismo é mal”. Não acredito nisso. É preciso perguntar o que se entende como potência política.

SP - Há uma expectativa excessiva em relação à relevância política da arte?

LEHMANN - Em absoluto. Acredito que se sobrecarrega o teatro ao esperar dele um efeito político direto. O teatro pós-dramático como eu o descrevi em 1999 é obviamente um assunto do passado. Desde então passaram-se mais de dez anos

de teatro. Mas duvido que o teatro volte a ser dramático porque o modelo dramático está fortemente vinculado a uma tradição filosófica da Europa. Haverá novas formas que não descrevi e que talvez não foram descritas ainda. Tenho certeza de que o teatro continuará a desenvolver por meio de todas as possíveis conexões com outras mídias, a internet, as artes visuais, a música. Existe um grande riqueza de formas novas. É preciso tentar entender e analisar teoricamente essas formas. O livro *Teatro Pós-dramático* não tinha como meta primeira obter efeitos políticos. Foi a tentativa de formular uma imagem adequada do mundo.

SP - O senhor disse que na atualidade é mais importante que o teatro seja um fenômeno político e não a representação do fenômeno político. Em São Paulo, temos ainda um discurso de esquerda que fala sempre em conteúdos políticos, sendo o teatro compreendido como veículo desses conteúdos.

LEHMANN - Essa é a tradição brechtiana, no sentido do teatro épico, *Efeito V* e análise do capitalismo ...

SP - Sim, da interpretação do mundo sob a ótica da luta de classes. Porque o senhor considera mais importante que o teatro seja um fenômeno político, não a representação do político?

LEHMANN - Teatro como fenômeno político significa que o teatro é político por ser uma prática social. Em sua maneira de produção o teatro é uma atividade coletiva e por isso é um modelo da atividade social. Não sou dogmático. Não acredito que o teatro enquanto representação das condições políticas tenha muita importância, pelo menos na Alemanha. Por outro lado compreendo que haja artistas com o desejo de discutir diretamente a realidade política no palco. Não penso que a representação deve ser demonizada e colocada de lado. Nunca saímos por inteiro da representação. Mas é preciso evitar a ilusão em demasia. Hoje, no teatro alemão, existem tentativas de ser político. Schlingensiefel é político. Existem encenações com coros de desempregados nos teatros municipais. Não faz sentido defender uma tese dogmática. O teatro simplesmente oferece muitas opções por ser uma prática aberta.

SP - Uma pedagogia que visa modificar as formas de percepção seria mais importante do que falar de conteúdos políticos?

LEHMANN - A primeira coisa é mais importante do que a segunda, claro. E é possível ter novas formas e apesar disso abordar temáticas. Penso, por isso citei Benjamin antes, que o teatro ensina por meio da forma. Podemos repetir mil vezes

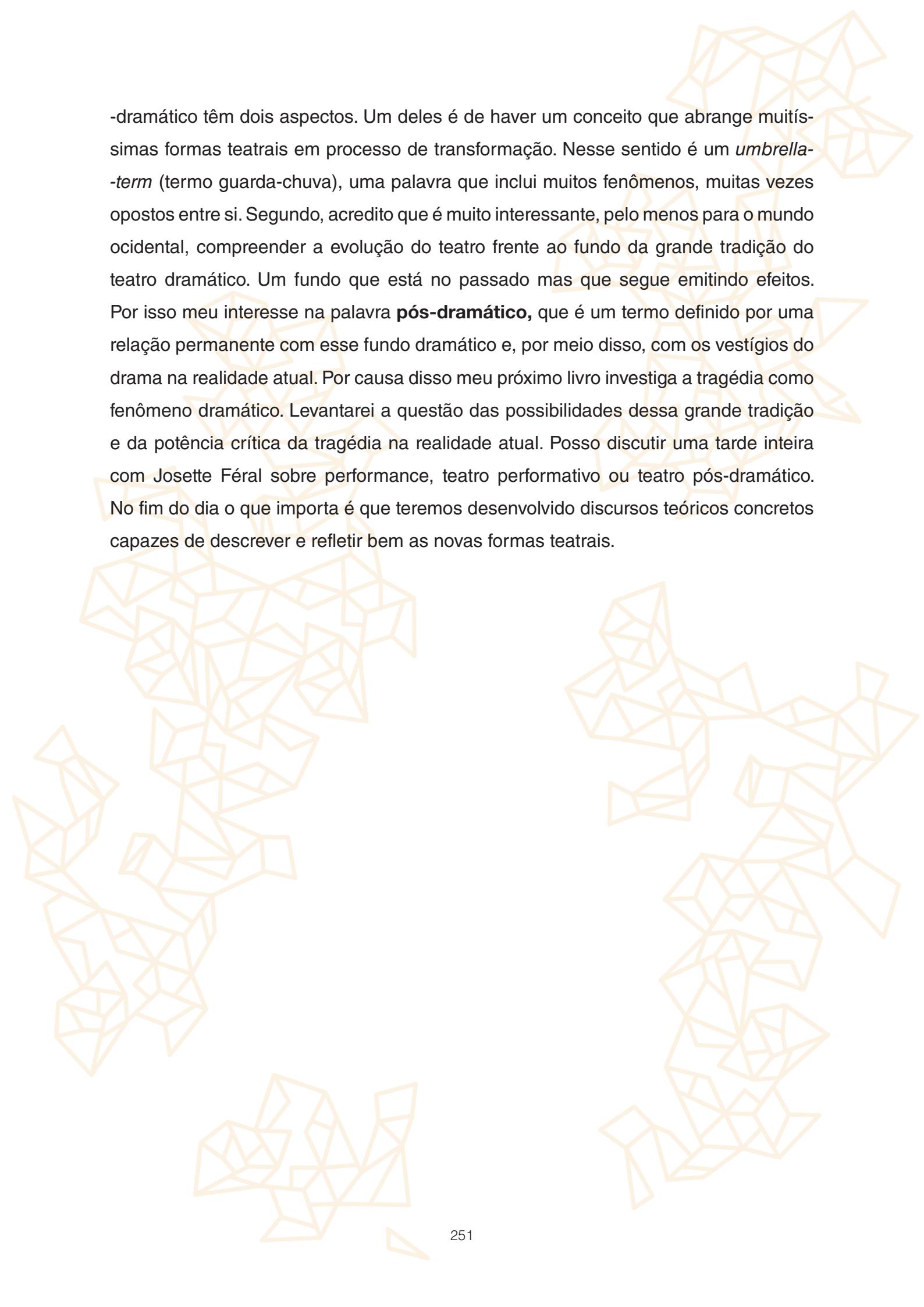
que existe exploração no capitalismo, podemos invocar a resistência, mas isso é uma questão da prática política. O teatro tem uma outra função do que uma reunião política.

SP - Em outras palavras, a estandardização de formas teatrais com intenções políticas revela a dimensão apolítica dessas formas?

LEHMANN - Sim, eu criticaria isso. Existe muito teatro pseudopolítico que, de fato, tem efeitos apolíticos. É assim que argumento em *Escrita política no texto teatral*, no qual discuto a politicidade do teatro pós-dramático. Mostrar a exploração ainda não torna o teatro político. É preciso transmitir isso por meio da forma e da percepção. É essa a tarefa da arte. Senão faço política diretamente. Teatro não deve ser um substituto da política. Entre política e teatro existe uma tensão, não simplesmente uma unidade dialética. Na Alemanha há muito teatro pseudopolítico que é apolítico por manter as formas tradicionais. As pessoas ficam com uma consciência tranquila por terem abordado temas políticos. Mas na realidade forneceram somente uma confirmação apolítica das formas de comunicação comuns. Penso que o teatro somente pode criticar a sociedade se ele criticar a si mesmo. Quando ele tematiza suas próprias estruturas de poder e suas formas de produção. E isso muitas vezes não acontece no teatro alemão.

SP - Josette Féral afirmou que a noção de “teatro performativo” seria mais exata para descrever o teatro da atualidade do que a expressão “teatro pós-dramático”. O que o senhor acha disso?

LEHMANN - São debates acadêmicos intermináveis. Conheço Josette Féral há muitos anos. Ela pensa que **teatro pós-dramático** é amplo demais e eu penso que **teatro performativo** é estreito demais. No teatro atual há muitas formas nas quais o momento performativo não é tão forte. Simpatizo e vejo mais qualidade em formas próximas da performance em função da ênfase dada à relação entre performer e público. Mas eu não gostaria de dissolver o teatro inteiro na noção do performativo. Existem, mesmo com codificações corporais clássicas, possibilidades de desenvolver outras formas de teatro dentro de uma fábula destruída. Quando pessoas reais falam, como no caso do Rimini-Protokoll, elas não atuam como performers, mas simplesmente como as pessoas que são. A tarefa de direção do Rimini-Protokoll consiste basicamente em protegê-las, para que evitem de ridicularizar-se uma vez que não estão acostumados ao palco. É possível, num sentido muito amplo, relacionar isso com a performance, mas evidentemente é algo diferente da ação de um artista performativo como, por exemplo, Chris Burden. Eu sempre disse que o conceito teatro pós-



-dramático têm dois aspectos. Um deles é de haver um conceito que abrange muitíssimas formas teatrais em processo de transformação. Nesse sentido é um *umbrella-term* (termo guarda-chuva), uma palavra que inclui muitos fenômenos, muitas vezes opostos entre si. Segundo, acredito que é muito interessante, pelo menos para o mundo ocidental, compreender a evolução do teatro frente ao fundo da grande tradição do teatro dramático. Um fundo que está no passado mas que segue emitindo efeitos. Por isso meu interesse na palavra **pós-dramático**, que é um termo definido por uma relação permanente com esse fundo dramático e, por meio disso, com os vestígios do drama na realidade atual. Por causa disso meu próximo livro investiga a tragédia como fenômeno dramático. Levantarei a questão das possibilidades dessa grande tradição e da potência crítica da tragédia na realidade atual. Posso discutir uma tarde inteira com Josette Féral sobre performance, teatro performativo ou teatro pós-dramático. No fim do dia o que importa é que teremos desenvolvido discursos teóricos concretos capazes de descrever e refletir bem as novas formas teatrais.