

Urdimento


REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS
E-ISSN 2358.6958

Um mundo sem drama é possível? Esboço para uma retomada da teoria do teatro pós-dramático

Artur Sartori Kon

Para citar este artigo:

KON, Artur Sartori. Um mundo sem drama é possível? Esboço para uma retomada da teoria do teatro pós-dramático. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 51, jul. 2024.

 DOI: 10.5965/1414573102512024e0107

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



A Urdimento esta licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) – (CC BY 4.0)



Um mundo sem drama é possível? Esboço para uma retomada da teoria do teatro pós-dramático¹

Artur Sartori Kon²

Resumo

O ensaio busca retomar a caracterização do teatro contemporâneo como “pós-dramático”, a partir de Hans-Thies Lehmann, mas reforçando-a com uma reflexão sobre o drama como núcleo ideológico do capitalismo contemporâneo, e finalmente indo além da teoria do teatrólogo alemão para pensar um conceito forte e crítico do pós-dramático.

Palavras-chave: Teoria teatral. Drama. Estética e política. Teatro pós-dramático.

Is a world without drama possible? Outline for a reworking of postdramatic theater theory

Abstract

The essay seeks to return to the characterization of contemporary theater as “postdramatic”, according to Hans-Thies Lehmann, but reinforcing it with a consideration of drama as the ideological core of contemporary capitalism, and finally going beyond the ideas of the German theorist to propose a strong and critical concept of the postdramatic.

Keywords: Theater theory. Drama. Aesthetics and politics. Postdramatic theater.

¿Es posible un mundo sin drama? Esbozo para una recuperación de la teoría del teatro postdramático

Resumen

The essay seeks to return to the characterization of contemporary theater as “postdramatic”, according to Hans-Thies Lehmann, but reinforcing it with a consideration of drama as the ideological core of contemporary capitalism, and finally going beyond the ideas of the German theorist to propose a strong and critical concept of the postdramatic.

Palabras clave: Teoría del teatro. Drama. Estética y política. Teatro postdramático.

¹ Revisão ortográfica e gramatical do artigo realizada pelo autor.

² Pós-doutorado pela Universidade de São Paulo (USP). Doutorado em Filosofia pela USP. Mestrado em Filosofia pela USP. Especialização em andamento em Formação de Escritores. Graduação em Artes Cênicas pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). arturskon@gmail.com
<http://lattes.cnpq.br/4128124014358230> <https://orcid.org/0000-0003-1282-4800>



Seria bem mais fácil, como podemos sentir hoje, se apenas os atores representassem e apenas os dramaturgos escrevessem enredos.

(Raymond Williams)

Recordar

É fácil não perceber como gradualmente certos debates saem de moda, de modo concomitante (para não dizer em consequência) à emergência de outros – essa sim bastante difícil de ignorar. Dez ou doze anos atrás, quando eu ainda começava minha carreira de pesquisador, parecia impossível contornar a discussão sobre a pertinência da conceituação do teatro contemporâneo como “pós-dramático”, segundo a proposta de Hans-Thies Lehmann (2007). Esse livro se fazia leitura imperativa fosse para defendê-lo, fosse para atacá-lo – e talvez muito mais frequentemente se tratasse dessa segunda opção, uma vez que a própria produção teatral em terras brasileiras ainda parecia oferecer poucas oportunidades para uma maior difusão do que quer que se entendesse por uma cena desdramatizada. O que inclusive contribuía para as críticas – apressadas, mas nem por isso simplesmente equivocadas – que apontavam a teoria do teatrólogo alemão como mera ideologia estrangeira colonizadora, ou uma “ideia fora de lugar”, segundo a fórmula que, desde Roberto Schwarz (2012), se tornou ubíqua no discurso crítico brasileiro: num país onde sequer houve uma formação sólida do drama, para que serviria sua pretendida desconstrução?

Curiosamente, porém, tal debate – que poderia gerar reflexões produtivas diante das preocupações decoloniais que ganharam espaço desde então – pareceu não ter prosseguimento. Ao mesmo tempo que não se ouve falar muito mais sobre o tal “teatro pós-dramático”, algo do que aquela teorização pretendia descrever aparenta estar bem estabelecido, para não dizer majoritário (o que parece improvável dado o tamanho da produção em questão: a cena teatral brasileira, pelo menos aquela que não pretende um espaço no circuito comercial), embora sob outro nome: um teatro “performativo”. É bem verdade que esse outro termo, que podemos atribuir às elaborações de Josette Féral (2008) ou Erika Fischer-Lichte (2008), por exemplo, também não parece ser objeto de reflexões



profundas: vitorioso, ele pode operar silenciosamente, explicitando-se apenas quando uma nomenclatura se faz indispensável.

Mas talvez essa passagem da contenda sobre o pós-dramático ao triunfo do performativo não seja tão unívoca quanto pode parecer à primeira vista. Afinal, essa narrativa também corre o risco de apagar as diferenças entre os dois termos, que estavam eles mesmos em oposição originalmente, disputando o lugar de honra na caracterização do contemporâneo. E, mais gravemente, a supressão do debate teórico permite que se elabore todo tipo de fantasia a partir da cena, e portanto que se elabore a cena a partir de todo tipo de fantasia, enovelando criação e discurso em uma perigosa mistificação ideológica.

Um dos elementos fundamentais que vemos desaparecer junto com o embate conceitual é o caráter intrinsecamente *histórico* de ambas as proposições. À medida que, hoje, “performativo” se torna um adjetivo aplicável a todo e qualquer aspecto do campo teatral – pode-se falar, e de fato fala-se, em “ensaio performativo”, “dramaturgia” ou “escrita performativa”, “crítica performativa”, “pesquisa performativa”, para citar apenas alguns poucos exemplos – seus contornos tornam-se cada vez mais difusos. O termo passa a apontar muito mais para algo de intrínseco ao fazer cênico, algo que poderia pertencer à própria ontologia do teatro, e assim fica difícil lembrar como ele foi empregado inicialmente de modo a estabelecer uma diferenciação temporal, isto é, para propor a caracterização de um teatro que seria substancialmente diferente daquele que o precedeu, e tanto quanto ele historicamente localizável. Como, porém, manter essa força de contextualização específica se podemos ler e falar sobre a performatividade da tragédia antiga, do teatro japonês ou das teatralidades indígenas e africanas?

Eis apenas um motivo (espero conseguir apresentar outros adiante) para preferir a conceituação de Lehmann. Muito atacada por supostamente pressupor uma filosofia *teleológica* da história – é o caso da crítica de Jean-Pierre Sarrazac (2010), por exemplo –, sugerindo no próprio prefixo que a determina uma “superação necessária” de todo resquício de drama no teatro, o que a teoria do pós-dramático na verdade faz é nos impedir de pensar sem nenhuma referência à história. Lembrando que o drama não é de modo algum uma noção universal e



inquestionável, apoiando-se em sua historicização legada por Peter Szondi (2001 e 2004), Lehmann jamais defendeu que o teatro tende irresistivelmente a deixar para trás como velharias meramente dispensáveis tudo que possa ser considerado dramático. Apenas observou, na produção cênica real que pôde acompanhar durante algumas décadas (sem nunca ignorar ou omitir que sua perspectiva só podia ser centrada na Europa, e ao mesmo tempo sem deixar de se interessar pelas possibilidades que teve de ampliá-la), diversos modos pelos quais já não operava mais a equação simples entre teatro e drama – que, ademais, não datava, como se costuma imaginar, da Grécia Antiga, mas da ascensão da burguesia na Europa a partir do Renascimento, e sobretudo do século XVIII.³ Tudo o que faz Lehmann (2007, p.47) é observar, muito simplesmente: “Há teatro sem drama”.

Pensar o pós-dramático a partir dessa constatação simples – e praticamente inegável, mesmo para quem ainda pretenda continuar defendendo e fazendo um teatro dramático (o próprio Sarrazac [2017, p. 241] admitiu que há uma série de obras e práticas “para-” ou “extradramáticas” relevantes elencadas por seu rival alemão) – implica em entendê-lo não como um estilo ou uma linguagem, nem mesmo uma “nova estética” (como Fischer-Lichte falava sobre o performativo), mas muito mais um momento, o momento atual da história do teatro. Dizer que, com o pós-dramático, “o teatro dramático termina” não significa imaginar absurdamente que não se possa ou deva produzir mais dramas, mas que eles se tornaram “apenas uma variante possível da arte teatral”, e seus elementos constitutivos “não mais constituem o princípio regulador” de toda a produção (Lehmann, 2007, p.26).

Assim se inaugura uma época em que já não é possível imaginar que apenas o drama possa ser teatro ou que o teatro precise ser apenas drama, mas no qual também não há nenhuma “superação” do drama, uma vez que ele continua sendo tanto a expectativa primeira do público quanto o modo básico de sensibilidade teatral.⁴ E não apenas teatral, como veremos a seguir.

³ Por isso é fundamental a análise aprofundada que Lehmann (1991) faz da tragédia antiga, caracterizando-a como uma forma de teatro *pré-dramático*, no livro *Theater und Mythos* – anterior em oito anos ao *Teatro pós-dramático*, mas infelizmente ainda sem tradução. Retornaremos a ela um pouco mais à frente.

⁴ Isso também significa ver a ampla abrangência do conceito, frequentemente usada como argumento contra sua operatividade, como uma vantagem e não uma desvantagem.



Reforçar

Com efeito, o pior erro talvez seja imaginar que a teoria teatral diga respeito apenas ao teatro, que o público “de verdade” não tenha nada a ganhar com seus debates e reflexões, que tudo o que importa para ele é o contato direto e sem mediação com as obras, que ele poderia apreciar e avaliar “espontaneamente”. A insistência na teoria resultaria, segundo esse preconceito, em uma tentativa ou intenção de dizer o que o público *deve* querer ou pensar, o que seria uma violência autoritária contra aquilo que ele *realmente* quer ou pensa. Podemos lembrar aqui do que disse o filósofo Rodrigo Nunes (2023, p.166) em relação às fantasias espontaneístas no campo da política: tal avaliação “contém uma afirmação implícita sobre o observador que estabelece essa distinção: que ele *sabe* aquilo que [o público] pensa e quer”, uma crença que, “se não está escorada em evidências empíricas, não é menos paternalista do que a ideia de que se sabe o que as outras *deveriam* pensar e querer”. E é nítido que, na verdade, essa pretensão de saber e defender o gosto do público (transformado assim numa entidade unitária e estanque) não passa de um disfarce para a defesa de um outro *dever ser*, um modo específico de produção e fruição: aquele já hegemônico.

Mas há que investigar melhor o que significa localizar o dramático como valor dominante. Para tal, precisamos ir além de uma simples listagem de peças ou descrição de formas e procedimentos, em direção a uma reflexão filosófica sobre a natureza das categorias básicas do drama. Aliás, o próprio Lehmann já dizia que o volume lançado sobre o teatro pós-dramático era insuficiente, limitando-se a catalogar uma série de fenômenos, e deveria ser seguido por um segundo, mais filosófico. Não podemos saber o que constaria dessa obra jamais publicada (quando do falecimento do teatrólogo alemão, estava no prelo um novo livro seu com o subtítulo “Uma pequena filosofia do teatro”, mas até agora não há notícias sobre a possibilidade de se seguir com a publicação). Nesse sentido, não basta reler Lehmann: é preciso continuar ali onde ele não completou seu trabalho.

O ponto de partida que eu gostaria de adotar para essa empreitada é uma percepção de que o drama já não é objeto exclusivo aos estudos teatrais. O crítico marxista Raymond Williams (2002, p.60) já no início dos anos 1970 notara que “Drama não é mais sinônimo de teatro”, embora ele não tirasse as consequências pós-dramáticas dessa afirmação – seu interesse estava em observar como “a maior parte das performances dramáticas se dão atualmente nos estúdios de cinema e televisão”, o que ademais significava que “pela primeira vez a maioria da população tem acesso a um espetáculo dramático fora de ocasiões especiais”, e de fato “assistimos a mais representações dramáticas em uma semana do que a maioria das pessoas costumava ver anteriormente ao longo de toda sua vida”, pois é normal que uma “grande maioria da população” assista “a cerca de três horas de drama por dia [...] quase todos os dias”.

Mas, mais do que apenas consumirmos drama, somos *formados* pelos produtos culturais dramáticos que assistimos ao longo de toda a vida.⁵ As ficções do cinema e da televisão (e hoje também, e talvez sobretudo, as da Netflix e plataformas virtuais semelhantes) informam nosso modo de ver o mundo, não apenas por meio de certos conteúdos, mas principalmente, e mais sutilmente, pela própria forma que organiza essas narrativas. Seus elementos principais – a estruturação pelo diálogo, a construção de personagens e particularmente a condução da trama pelo ponto de vista de um protagonista, a centralidade de uma certa ideia de ação – podem muitas vezes parecer simplesmente transposições diretas de aspectos eternamente válidos de uma realidade naturalmente dada. Contudo, essa naturalização de uma forma estética historicamente constituída pode e deve ser lida como mecanismo ideológico por excelência, modo como se propagam os valores próprios ao capitalismo contemporâneo – por meio da Indústria Cultural, mas não apenas dela.⁶

⁵ A partir daqui, esta seção do meu ensaio retoma ideias que apresentei a convite do Coletivo Murutucu no evento “Doses filosóficas #10”, realizado em setembro de 2018 no Galpão do Folias, em São Paulo. Agradeço os participantes e organizadores – então alunos da pós-graduação em Filosofia da FFLCH-USP, onde também eu fazia o doutorado, no qual também desenvolvi diversas dessas reflexões (ver Kon 2021a).

⁶ Valeria pensar, no caso do drama, o mesmo que Jean-Pierre Vernant (2008, p.8-9) diz sobre a tragédia antiga: não se pode dizer que ela reflete “um mundo espiritual próprio dos gregos do século V”, isto é, “um domínio espiritual já constituído e que a tragédia apenas teria que apresentar, à sua maneira”. Pois “não há universo

Que não se entenda essa avaliação em grande escala como uma rejeição genérica de toda e qualquer obra pertencente a esses contextos culturais dominantes. Concordo com Williams (2002, p.61) quando ele adverte que “Você pode encontrar o *kitsch* no teatro nacional [e aliás também no experimental] assim como algo totalmente inovador num seriado policial. As discriminações críticas são importantes, mas também impossíveis de serem definidas *a priori*”. Ao mesmo tempo, isso não torna inócua a apreciação da totalidade: “Sob certa perspectiva, [essas discriminações] perdem importância diante da generalidade do próprio hábito”.⁷

Assim, pode-se entender o drama não mais como mero gênero teatral ou literário, mas antes como um modo de ver, falar, pensar, desejar e viver extremamente difundido – para não dizer onipresente – nas sociedades capitalistas contemporâneas. Mas naturalmente não basta chegar a essa conclusão. É preciso averiguar o modo como os elementos basilares do fenômeno dramático – justamente aqueles que, “em parte conscientes, em parte pressupostos como óbvios, [...] ainda são vistos como indubitavelmente constitutivos para ‘o’ teatro” (Lehmann, 2007, p.25) – transbordam seus limites e ocupam o mundo da vida. Para fazê-lo no breve espaço deste ensaio, focarei em três desses elementos que me parecem centrais.⁸

espiritual existente em si, fora das diversas práticas que o homem desenvolve e renova continuamente no campo da vida social e da criação cultural”. É a própria tragédia “quem elabora seu mundo espiritual”, assim como “só há visão e objetos plásticos na pintura e pela pintura”. Ou seja, assim como “a própria consciência trágica nasce e desenvolve-se com a tragédia”, acredito que a consciência (ou ideologia) dramática nasce e se desenvolve com o drama, mesmo que ultrapasse suas fronteiras.

⁷ O filósofo francês Bernard Stiegler (2013) era ainda mais radical em sua avaliação dessa formação de hábitos sensíveis pela produção cultural do nosso tempo: “Nossa época se caracteriza como tomada de controle do simbólico pela tecnologia industrial, onde a estética se tornou ao mesmo tempo arma e teatro da guerra econômica. Daí resulta uma miséria em que o condicionamento se substitui à experiência”, de modo que “a imensa maioria da sociedade vive em zonas esteticamente arrasadas, onde não se pode viver e se amar porque se está esteticamente alienado”. O estado atual, diz Stiegler, só pode levar ao “Colapso simbólico, isso é, a um colapso do desejo – dito de outro modo, à decomposição do social propriamente dito: à guerra total” ou, jogando com o célebre conceito de Jacques Rancière, a uma “não-partilha do sensível”. Pois “o condicionamento estético é o consumo do sensível, e o consumo do sensível substitui a experiência pelo condicionamento ao desvalorizar a repetição como prática ao mesmo tempo que generaliza a repetição como mimetismo gregário do ‘uso’. É preciso não repetir: não se tem mais o tempo de repetir. O marketing todo é organizado para evitar que isso se repita”.

⁸ E que são mais ou menos os mesmos listados por Lehmann (2007, p.48): “a ação, os personagens ou *dramatis personae* e a história, contada preponderantemente em diálogos ágeis”.

Podemos começar pelo núcleo mínimo do drama: a *personagem*. No teatro dramático, todas as falas (o que se convencionou chamar de “texto primário”) são atribuíveis a uma ou outra figura individualizada, “ilusões de pessoas humanas”, como descreve Patrice Pavis (2008, p.285), que seriam a representação mais bem acabada das aspirações da dramaturgia burguesa “ao reconhecimento de seu papel central na produção de bens e ideias”. É o francês quem relaciona a ideia ao surgimento do individualismo burguês “desde o Renascimento e o Classicismo”, atingindo “o apogeu depois de 1750, e até o final do século XIX”. Ou seja, a personagem nesse sentido dramático não existia na tragédia grega, por mais que certamente possamos falar ali de figuras ou personagens num sentido mais amplo. De todo modo, não no sentido de uma “entidade psicológica e moral semelhante aos outros homens, [...] encarregada de produzir no espectador um efeito de identificação”.

Ora, essa natureza e essa operação *psicológicas* da personagem, amiúde usadas como argumento para postular sua universalidade, são justamente o que a restringem a um contexto histórico e a uma função ideológica específicos. Pois podemos concordar com David Pavón-Cuéllar (2016, p.269) quando ele vê na psicologia, campo supostamente indissociável da experiência humana, a própria “essência da ideologia”, ou seja, o “individualismo burguês” que imagina um “mundo interior isolado” conhecendo apenas “relações interindividuais”, marcadas pela visão da “subjetividade como propriedade privada” e pela “participação individual constitutiva em um núcleo familiar”. Esse sujeito psicológico (dramático) é caracterizado tanto pela “autodisciplina” quanto pela “atitude basicamente hedonista”, se manifesta “no egoísmo profundamente introjetado, e na racionalidade estratégica autocentrada”, e finalmente “na necessidade de se expressar individualmente” (Pavón-Cuéllar, 2016, p.269).

É com essa estrutura que o espectador é levado, drama após drama, a se identificar. E sobretudo a partir de uma personagem específica, ou melhor, um tipo específico de personagem: o protagonista. Mas de fato, como mostra Ulrike Haß (2014, p.139), “o próprio conceito de figura [ou personagem] foi moldado a partir do protagonista”, deixando de lado “sua única outra figura” histórica: o coro. Mas este



está excluído do drama, inclusive do drama moderno e contemporâneo, como defendeu Sarrazac (2017, p.162). Para além do coro, poderíamos completar, só há personagens disputando pelo protagonismo, numa “luta por reconhecimento” que decorre diretamente do autocentramento do indivíduo, sua demanda de expressão e seu princípio de propriedade (de si tanto quanto dos objetos do mundo). Luta em que a lei inescapável só pode ser aquela mesma da competição capitalista: “o reconhecimento de alguns exclui necessariamente o dos outros – o reconhecimento se efetiva ao produzir o destaque de uma minoria contra o pano de fundo do anonimato geral”, como formula a psicanalista Maria Rita Kehl (2015, p.298). Eis o espetáculo com que aprendemos a pensar nosso lugar no mundo – vide, por exemplo, o modo como a disputa pelo “protagonismo” passou a ser uma palavra-chave nas lutas políticas do presente, sobretudo aquela ligada a identidades minorizadas.⁹

Apesar de o monólogo também ser uma forma dramática possível, o drama por excelência acontece quando duas personagens se encontram e se engajam nessa disputa por reconhecimento, fazendo emergir nosso segundo elemento: o *conflito* e o *diálogo*. Afinal, como mostra Peter Szondi (2001, p.29), o drama da época moderna representou “a audácia de construir, partindo unicamente da reprodução das relações intersubjetivas, a realidade da obra na qual quis se determinar e espelhar”, de modo que “a esfera do ‘inter’ lhe parecia o essencial de sua existência” (o teórico chega a dizer que “o homem entrava no drama, por assim dizer, apenas como membro de uma comunidade”, mas podemos acrescentar que essa comunidade permanecia ela mesma invisível, devido à repressão da função coral).

Uma vez que toda fala (texto primário) precisa aparecer como diálogo, há uma redução da linguagem à mera comunicação, isto é, uma instrumentalização total da voz humana, que passa a ser limitada pela vontade de seu proprietário em oposição àqueles que se interpõem em seu caminho. Com isso apaga-se do campo de possibilidades do fenômeno linguístico tudo aquilo que excede o objetivo de fazer-se entender e compreender, exclui-se da experiência tudo aquilo

⁹ Com isso não quero recusar esses modos de fazer política, que podem ser estrategicamente necessários e profícuos. Busco apenas questionar se o protagonismo deve ser, além de um meio importante, o fim último ou único modo de realização da luta política.



que, na linguagem, desde sempre escapa, excede: a expressão do que não é consciente, o jogo sonoro, poético ou mesmo burlesco, a opacidade, a obscuridade. Mas também o falar como busca conjunta daquilo que ainda não se sabe, que não é um pensamento próprio, interno, busca de algo além de si. Ou ainda, como formulou Theodor Adorno (2009, p. 16) em crítica explícita ao paradigma comunicacional, à mera transmissão de conteúdos mentais anteriores ao ato de falar: tentar “dizer o que não pode ser dito”, o que não se deixa dizer.

Mas há um segundo ponto a destacar: o embate dramático aparece, o mais das vezes, submetido à lógica de protagonismo mencionada acima. Isso significa que não assistimos ao encontro simétrico de duas subjetividades, como a própria palavra “intersubjetivo” parece sugerir, mas muito mais frequentemente à oposição de um protagonista e um ou mais antagonistas, sendo que estes de modo algum recebem enquanto personagens individuais o mesmo reconhecimento concedido àquele. Muitas vezes aparecerão como meros representantes “do mundo”, das forças opressivas que o herói enfrenta. É novamente Szondi (2004, p.158) quem explica: “o drama burguês terá seu herói paradigmático na vítima impotente da arbitrariedade absolutista”, ou seja, justamente no burguês que “resigna-se com sua impotência no absolutismo na medida em que se retira numa privacidade sobre a qual as relações políticas e sociais não parecem exercer poder algum”, isto é, sua “esfera de influência se restringe à sua família” (âmbito no qual se passa a maior parte dos dramas até hoje, aliás).

Eis o germe de outra forma que se desenvolverá logo depois da ascensão do drama burguês, como sua “evolução em sentido popular” uma vez que a Revolução Francesa pôs fim ao privilégio cultural da nobreza e abriu espaço para a proliferação de empresas teatrais (Molinari, 2010, p. 274). Trata-se do melodrama, que desde então, como podemos observar diariamente, se mesclou ao drama de modo quase inextricável, sobretudo no caso dos produtos da Indústria Cultural – e de modo particular no Brasil e outros países da América Latina, como analisa Bruno Bosteels (2016). Com seu moralismo simplista (que também não deixa de ser uma redução da linguagem cênica à função comunicativa), a visão melodramática divide o mundo entre mocinhos e bandidos, heróis e vilões, Bem e

Mal. Mas talvez o mais importante seja que ela o faz de modo impensado, não por uma investigação dos valores e práticas que se encontram em oposição, mas pela identificação imediata e quase automática com a figura do protagonista. Poderíamos dizer que um dos princípios gerais da ideologia (melo)dramática é o *colocar-se no lugar de protagonista*. O que também significa dividir o resto do mundo em aliados (instrumentos da minha vontade) ou antagonistas (obstáculos a sua realização). Algo que escapa do drama e domina o mundo da vida, seja a vida privada, seja a política – como coloca Bosteels (2023, p.345), “as pessoas vivem a política melodramaticamente”, acreditando que “os maus estão do outro lado, [enquanto] os bons somos nós”.

Diálogo como redução da linguagem à comunicação, conflito como redução das relações humanas ao antagonismo: duas modalidades daquilo que faz o drama um gênero *monológico* por excelência. É o que demonstrou Mikhail Bakhtin, em oposição ao dialogismo que ele via no romance moderno. É justamente no diálogo dramático que o teórico russo via “um atrito objetivado do enredo entre duas posições representadas, inteiramente subordinado à instância suprema e última do autor”, de modo que “o contexto monológico não se interrompe nem se debilita” (Bakhtin, 1997, p.189). Ou seja, a obra tem uma voz única (mesmo que seja uma voz que cria e controla outras vozes), uma visão e posição unívoca, apresenta um mundo unitário. Essa centralização de todos os aspectos pela enunciação autoral corresponde ainda àquilo que Jacques Derrida (1995, p.154) chamou de um teatro “teológico”, governado por “uma vontade de palavra, pelo objetivo de um logos primeiro que, não pertencendo ao lugar teatral, governa-o à distância”.

Por fim, esses dois elementos primeiros se juntam naquilo a que a própria palavra “drama” indica em grego: na *ação*. Definida por Pavis (2008, p.2) como a “sequência de acontecimentos cênicos essencialmente produzidos em função do comportamento das personagens”, a palavra parece indicar que, no drama (em oposição à épica ou ao romance, por exemplo) a narrativa (ou a fábula, para Aristóteles) se fundamenta no modo como as figuras agem, em sua atividade no sentido de um *ser ativo*. O que nos permite localizar uma redução do campo dos acontecimentos comparável às que já vimos: da linguagem à comunicação ou da subjetividade à individualidade. Para que algo aconteça, algo digno de ser contado,



é preciso que alguém aja, que alguém imponha sobre o mundo – que se torna assim basicamente passivo, a não ser que seja representado pela ação oposta de um antagonista, como vimos – a sua vontade e sua capacidade de (auto)realização. Para Szondi (2001, p.29), o homem moderno “alcançava sua realização dramática” no ato de decisão, nele se fundava sua liberdade.

É justamente esse o modo como costumamos entender e julgamos vivenciar a liberdade ou a possibilidade de produzir acontecimentos e transformações em nossa vida pessoal tanto quanto no campo da política. A dificuldade de pensar para além desse paradigma frequentemente fez com que se projetasse suas categorias inclusive sobre um teatro “pré-dramático” – como Lehmann caracteriza a tragédia antiga a partir de uma centralização da *passividade* dos heróis: “um sujeito manifesta a tragédia na reação”, ou seja, “não é o campo da vontade/decisão como *actio* que está em destaque, mas a *re-actio* intelectual a uma dada situação” (Lehmann, 1991, p.101 e 93). Nisso o alemão está em consonância com Vernant (2008, p.29), que recusa projetar concepções modernas sobre as tragédias clássicas: “Tanto quanto a noção de vontade, nossas noções de escolha e de livre escolha, de responsabilidade e de intenção não são diretamente aplicáveis à mentalidade antiga”. O que pode escandalizar “o homem das sociedades contemporâneas do Ocidente”, para quem a vontade não apenas “constitui uma das dimensões essenciais da pessoa”, como é a própria pessoa em sua “unicidade” e “exigência de originalidade”, isto é, “vista em seu aspecto de agente, o eu visto como fonte de atos pelos quais ele não somente é responsável diante de outrem, mas também aos quais se sente preso interiormente” (Vernant, 2008, p.25). Para nós é essencial “o sentimento de realizar-nos no que fazemos, de exprimir-nos nas obras que manifestam nosso eu autêntico” (Vernant, 2008, p.25).

Acontece que “o sujeito se articula pela primeira vez no palco trágico não em sua liberdade, [mas] *em sua impotência*” (Lehmann, 1991, p.85). Fundamental é o ponto em que “a linguagem *falta*”, ali onde o herói *cala* (Lehmann, 1991, p.133) ou onde se diz “algo a mais e algo diferente do que se sabe, estando sob a lei de uma linguagem que não se domina, mas de que se é vítima” (Lehmann, 1991, p.136). Essa diferença entre o que se faz ou diz e o que se sabe é o ponto chave: “Lá onde um

moderno espera encontrar uma expressão relativa ao querer, ele encontra [na tragédia] um vocabulário relativo ao saber”, a falta trágica é “um ‘erro’ de espírito”, um engano “no sentido mais forte de desvario de inteligência, de uma cegueira que leva à ruína” (Vernant, 2008, p.35). O indivíduo não é “o fator do delito”, “não é seu autor”; antes ele “é sua vítima”, ou seja, “é tomado pela força sinistra que ele desencadeou (ou que se exerce através dele)” – vê-se que, na verdade, “é toda a categoria da ação que aparece organizada de uma maneira que não é a nossa” (Vernant, 2008, p.36).

Ora, esse desvio pelo teatro pré-dramático na verdade nos traz diretamente aos limites do paradigma dramático no contexto atual. Basta ver como o filósofo Jacques Rancière (2009, p.22) relê a tragédia de Édipo:

O drama, diz Aristóteles, é ordenação de ações. Na base do drama, há personagens perseguindo certos objetivos, em condições de ignorância parcial, cujo desenlace se dará no decurso da ação. Dessa forma, exclui-se precisamente o fundamental da performance edipiana, o *pathos* do saber: a obstinação maníaca por saber o que é melhor não saber, o furor que impede de ouvir, a recusa de reconhecer a verdade na forma em que ela se apresenta, a catástrofe do saber insuportável, do saber que obriga a subtrair-se ao mundo do visível. A tragédia de Sófocles é feita desse *pathos*. E é ele que o próprio Aristóteles já não consegue mais entender, recalçando-o atrás da teoria da ação dramática, que faz advir o saber segundo a engenhosa maquinaria da peripécia e do reconhecimento.

Para o filósofo francês, esse “pensamento que não sabe o que sabe, quer o que não quer, age padecendo e fala por seu mutismo” (Rancière, 2009, p.49) só se torna visível a partir de um duplo advento: o da psicanálise, trazendo a hipótese do inconsciente, e o do regime estético das artes (que é, grosso modo, sua maneira de localizar o discurso da arte moderna e contemporânea). Ambos, psicanálise e estética, destacaram “uma ausência radical de preocupação, vontade e finalidade, que neutralizava a própria oposição entre atividade e passividade” (Rancière, 2012, p.58). Assim podemos aprender que o verdadeiro ato talvez não se dê ali onde acreditamos agir.¹⁰

Ação, diálogo e personagem estão tão entranhados em nossa concepção de teatro que poucos conseguem imaginar uma cena sem eles. Tão entranhados

¹⁰ Ver, por exemplo, o modo como Jacques Lacan (2003) pensa o ato psicanalítico, baseado em uma transformação – que é formação e destituição ao mesmo tempo – do sujeito (pelo objeto).



quanto estão em nossas vidas noções e fantasias de agência, antagonismo e individualidade (além de todas aquelas que as circundam e complementam). Vale notar que nenhum desses três elementos por si só, e nem mesmo a mera presença de todos eles, basta para caracterizar uma obra como dramática. Todos, aliás, serão mantidos e retrabalhados em boa parte das obras que costumamos caracterizar como pós-dramáticas, que no entanto não os permitem aparecer como os únicos possíveis, como naturais ou universais.

Nesse sentido, cabe concordar com a posição do filósofo frankfurtiano Christoph Menke (2010, p.18), que diferencia dois “pós-dramáticos”, distinção que “depende [de] como se configura a relação, em forma de negação, do pós-dramático com o dramático”: de um lado, teríamos um teatro supostamente “não dramático”, o que “significaria sem drama, sem momento dramático”, isto é, “um jogo radicalmente autônomo” ou “um teatro puramente pós-teatral”, “emancipado radicalmente do dramático”. Mas, em contrapartida e “por isso mesmo”, esse teatro “seria incapaz de compreender a si mesmo” uma vez que “não pode expressar a sua forma e seu pressuposto por si mesmo no próprio fazer teatral” – o que apenas um *outro* pós-dramático pode fazer, um que entenda o prefixo “pós” não como superação abstrata, mas negação determinada (dialética), ou seja, um teatro que seja entendido “simultaneamente como anti- e meta-dramático”, uma vez que, querendo “compreender a si mesmo e, com isso, sua relação com a práxis, [...] levanta na própria forma a disputa entre ação e jogo, entre o dramático e o teatral” (Menke, 2010, p.18-19).¹¹

É graças a essa minoritária mas intensa produção de cenas alternativas, textos e encenações pós- ou anti-dramáticos, que há espaço para imaginar um outro mundo possível. Por exemplo, a escrita teatral do alemão Heiner Müller ou dos austríacos Peter Handke e Elfriede Jelinek, retomando uma enunciação de caráter fortemente coral, pode nos lembrar que *não precisamos ser indivíduos*,

¹¹ Não cabe aqui aprofundar a importante análise de Menke, feita a partir de uma avaliação da atualidade da tragédia (Menke, 2008), apenas deixar sugerido que essa relação entre cena e práxis se dará, para o filósofo, sob o signo do fracasso de uma passagem direta, pretendida pelas vanguardas históricas e pelo teatro brechtiano (para mais sobre isso, ver Kon, 2018). O que me parece essencial, e tentei apontar aqui, é que reconhecendo esse fracasso, o teatro pós-dramático (meta-dramático) busca outra relação entre cena e vida, a partir da exploração estética das categorias fundamentais da ideologia dramática.



essa não é uma categoria necessária e inescapável de nosso estar no mundo.¹² Poderíamos ainda observar o modo como encenações do americano Bob Wilson, do alemão Heiner Goebbels ou do suíço Christoph Marthaler não se estruturam em torno de conflitos ou embates intersubjetivos, mas de princípios de composição aprendidos com a tradição pictórica e musical, apontando para diversos *outros modos de estabelecer relações* em uma heterogeneidade de elementos ou sujeitos. Finalmente, seria possível encontrar formas não dramáticas de pensar a ação nas obras de artistas brasileiros como Janaína Leite ou Alexandre Dal Farra, que buscam, cada um ao seu modo, maneiras de trazer à tona o *funcionamento não-deliberativo do inconsciente* em todo seu potencial político e transformador, mas também em suas contradições e opacidades.¹³

Reelaborar

Ora, se nos propomos a uma retomada da teoria do teatro pós-dramático levando em consideração os desenvolvimentos da produção e debate teatrais desde a publicação do livro de Lehmann em 1999, é certo que não podemos nos limitar a repetir a formulação de seu propositor ou mesmo apenas reforçá-la com um arcabouço filosófico que lhe dê sustentação. É preciso avançar também naqueles pontos onde talvez o próprio teatrólogo tenha hesitado ou falhado, seus pontos de ambiguidade ou contradição, enfrentando aspectos nos quais ele mesmo talvez não tenha estado à altura da reflexão que seu conceito é capaz de gerar. É preciso pensar um pós-dramático mesmo sem Lehmann, ou além dele. Aqui neste esboço caberá apenas levantar alguns pontos para elaboração futura.

Em primeiro lugar, seria preciso falar um pouco da relação entre o teatro pós-

¹² Como tem defendido, por exemplo, o filósofo Vladimir Safatle. Pois um sujeito não é “uma entidade substancial e dotada de unidade, identidade e autonomia”, um “Eu”, e sim o “espaço de uma experiência de descentramento [...] e não-identidade” (Safatle, 2015, p.38). A partir daí, é possível pensar um outro modo de reconhecimento, não submetido à forma da pessoa individualizada, mas um reconhecimento “daquilo que não se deixa predicar como atributo da pessoa individualizada”, do sujeito “com suas afecções que produzem desposseções generalizadas de si, desabamentos de sistemas individualizados de identidades e diferenças” (Safatle, 2015, p.28 e 32). Justamente o que está em operação nos textos daqueles dramaturgos.

¹³ Investiguei em minhas pesquisas passadas as obras de alguns desses artistas – Handke (Kon, 2021b), Jelinek (Kon, 2021a), Wilson (Kon, 2014), Marthaler (Kon, 2020), Leite (Kon, 2017a) e Dal Farra (Kon, 2017b, 2022 e 2023) – sempre tentando mostrar como elas propõem dissidências estéticas em relação à ideologia política dramática.



dramático e o projeto brechtiano. Pois muitas vezes – vezes demais – se pretendeu ver aí uma oposição simples, um antagonismo (quase melodramático!) no qual os defensores de um veem o outro como seu oposto a ser combatido com todas as armas disponíveis. Mas talvez essa rivalidade só tenha se tornado possível devido a uma proximidade fundamental que ela precisava esconder. Afinal, obviamente vem de Brecht a crítica ao teatro dramático como ideologia burguesa – resumida na célebre tabela incluída em suas “Notas sobre a ópera *Ascensão e queda da cidade de Mahagonny*”, opondo as características da forma dramática às do teatro épico que ele propunha (Brecht, 1978, p.16).

Já ali ficamos sabendo que o drama concebe o homem como imutável e conhecido (excluindo o não-saber e a força do inconsciente), pensa a relação de expectativa a partir da identificação e da tensão criada por uma ação linear. A poética brechtiana trará a interrupção do diálogo por outros modos de linguagem (narrações, canções, poemas), a interrupção da ação, a passividade dos heróis diante das forças impessoais da sociedade, e uma visão social, portanto coletiva – apesar de Heiner Müller (1997, p.169-70) censurar seu antecessor que “não podia imaginar o drama sem um protagonista”, com que “também seu conceito de fábula estava em última análise associado”, de modo que caberia dizer que o teatro brechtiano “nesse sentido ainda era dramaturgia burguesa”.

É essa posição complexa, ao mesmo tempo inaugurando algo novo e ainda ligada ao que buscava criticar e suplantar, que faz com que Lehmann (2007, p.34) considere o teatro pós-dramático como “um teatro pós-brechtiano que, em vez de não ter nada em comum com Brecht, tem consciência de que é marcado pelas reivindicações e questões sedimentadas na obra de Brecht, mas não pode mais aceitar as respostas dadas por Brecht”. Ou seja, ao mesmo tempo que a nova cena se situa “em um espaço aberto pelas questões brechtianas sobre a presença e a consciência do processo de representação no que é representado” (o que Menke chamou de “meta-dramático”), ela “deixa para trás o estilo político, a tendência à dogmatização e a ênfase do racional no teatro brechtiano, posicionando-se em um período posterior à validade autoritária do projeto teatral de Brecht”.

Seria, porém, necessário questionar um a um esses pontos em que o pós-dramático supostamente se afastaria do brechtiano. Pois inúmeras peças que se

afastam do teatro dramático o fazem mantendo o discurso e o “estilo” político, e mesmo um racionalismo extremo – é o caso de boa parte do recente teatro de grupo alemão (para um exemplo, ver Kon, 2023b). Além disso, dificilmente se pode aceitar a acusação de que haveria uma “tendência à dogmatização” ou algo de “autoritário” em Brecht – a não ser que se relacione essa censura mais aos seguidores do mestre do que a ele mesmo. Aliás, o próprio Lehmann (2016) – que, é preciso sempre lembrar, é antes de tudo, antes de pensar em analisar a produção contemporânea, um especialista em Brecht – foi capaz de oferecer uma leitura que mostra a poética de seu conterrâneo como radicalmente antidogmática e prenunciadora de tudo aquilo que ele posteriormente nomearia pós-dramático.

As “limitações” encontradas no teatro brechtiano em relação a experimentos posteriores – como as apontadas por Müller – só pode ser entendida como marca inescapável do tempo em que ele foi elaborado. Talvez Lehmann tenha julgado necessário exagerar na diferenciação – ou na curvatura da vara, para falar com Lênin – para corrigir as leituras dogmáticas de Brecht, em voga na Alemanha e alhures (como no Brasil ainda hoje). Contudo, agora me parece fundamental recobrar a matriz brechtiana de um conceito forte e crítico de teatro pós-dramático.

Em seguida, valeria questionar certa ênfase excessiva que amiúde Lehmann coloca em um suposto “Real” que ganharia espaço nas peças pós-dramáticas – mesmo que essa não seja uma constante nas suas análises, que em outros momentos aponta para uma noção ampliada e mais complexa de ficção, para além da fábula dramática. De fato, passagens onde se ressalta o “caráter real de acontecimento em relação ao público” (Lehmann, 2007, p.171) ou o “presente real e corpóreo, longe das imagens meramente fantasiadas” (Lehmann, 2007, p.178), ou nas quais se critica o fato de que “o real sempre foi excluído [do teatro] por razões estéticas ou conceituais” (Lehmann, 2007, p.165), podem nos impedir de enxergar outras nas quais se explicita que “no teatro pós-dramático do real o essencial não é a afirmação do real em si (como nos produtos sensacionalistas da indústria pornográfica), mas sim a incerteza, por meio da indecidibilidade, quanto a saber se o que está em jogo é realidade ou ficção” (Lehmann, 2007, p.165). É o que faz o pesquisador Luciano Gatti (2016, p.94) concluir equivocadamente que o alemão



defenderia uma “pretensão de extravasamento do teatro para a vida” ou pretenderia “despedir-se de conceitos como mimesis e representação para afirmar um teatro do real que torna realidade e representação termos indistinguíveis”.

Ora, corrigir esse engano é fundamental para fazer a crítica do teatro performativo tal como ele tem sido realizado e defendido atualmente. Pois o mais das vezes, essa cena e o discurso em torno dela, sob o disfarce de um teatro “sem drama” (a negação simples do drama, censurada por Menke), só faz reforçar aquilo que já vimos ser uma ideologia dramática. Retornando aos acima mencionados três elementos da ideologia dramática, fica visível o modo como sua aparente superação na verdade realiza uma manutenção de seus princípios fundamentais. A personagem, na maior parte dessa produção recente, não é substituída por figuras indeterminadas ou corais, mas pela *pessoa* (supostamente real) – o que só serve para fortalecer a ilusão de interioridade, a sensação de autenticidade da expressão, a experiência da identificação e a premissa da individualidade insuperável da criação artística. Troca-se o diálogo pela comunicação (supostamente direta, imediata) com a plateia, mas com isso se mantém a redução da linguagem a uma função utilitária, uma aspiração de compreensão total – frequentemente submetida a outra mudança apenas superficial, a supressão do conflito dramático em prol da referência a uma luta por reconhecimento travada no campo da realidade extrateatral (produzindo uma mensagem simples, mais moral que política, e mantendo uma concepção melodramática de vítimas heroicas opondo-se a antagonistas vilanizados). Por último, a própria passagem da ação à performance mantém uma fantasia de potência do indivíduo como agente transformador, por meio de noções como desempenho e intervenção.

Em todos os casos, o que vemos é uma nova variação da ideologia (neo)liberal, diagnosticada por Anna Kornbluh (2024) como uma supervalorização do *imediato* (após a paixão pós-moderna pela ironia e pela hipermediação). Segundo a marxista americana, a pretensão de romper com as aparentes onipresença e onipotência do campo simbólico geraria como resposta um desejo de realidade que acabaria se pervertendo em um investimento completo no



imaginário (isto é, no campo das fantasias de completude, de encontro direto, de autenticidade e pessoalidade).

Seria o caso de lembrar que, para Lehmann (2007, p.215), não há performatividade possível no teatro, que “apenas age como se fosse” performativo: na verdade, “quando se vê o elemento político do teatro como força de oposição, como contraposição e *ação* – ela mesmo política –, em vez de reconhecê-lo como uma não-ação e como interrupção da lei” (inclusive, e talvez sobretudo, da lei do gênero dramático), “há um movimento em falso no esquema”. Os defensores do performativo, embora “raramente saibam o que instituem, acomodam-se em uma certeza de que em todo caso instituem algo, uma certeza de que aquilo que fazem é de todo modo um fazer”, ignorando ou omitindo o fato de que o teatro “é enganoso como ação, [...] ilude mesmo ao subverter a ilusão e mesmo então só é ‘real’ de uma maneira ambígua”, impondo “a toda representação a dúvida sobre o fato de algo ter sido representado ou não; a cada ato a incerteza quanto ao fato de se tratar ou não de um ato; a cada tese, cada posição, cada obra, cada sentido uma indeterminação e um potencial cancelamento” (Lehmann, 2007, p.216). Essa *suspensão* da performatividade hegemônica – por exemplo aquela pela qual os elementos básicos do gênero dramático, repetidos em cada peça e em cada vida, tornam-se lei efetiva – constitui a *aformatividade* da obra de arte, conceito que Lehmann empresta do pensador Werner Hamacher (1997, p.183), que a define como “uma abstenção da ação [...] que desintegra até a forma do transcendental, a forma das próprias formas paradigmáticas puras, e portanto a possibilidade de sua cognição”.¹⁴

Finalmente, essa reflexão sobre o poder *destitutivo* do teatro pós-dramático em relação à ideologia (melo)dramática da modernidade capitalista nos leva a um último ponto onde se pode, e se deve, ir além de Lehmann, e a uma possível resposta à crítica levantada no início de nosso ensaio, onde mencionamos a acusação de que a teoria do teatrólogo alemão não diria respeito a realidades como a nossa, sem a mesma tradição cultural que na Europa é tão cogente. O dramaturgo e pesquisador Alexandre Dal Farra (2022, p.5-6), por exemplo, levanta

¹⁴ Estamos também bastante próximos daquilo que Giorgio Agamben (2007), mais notoriamente, definiu como a *inoperatividade* da obra de arte.



a hipótese de que “tal discussão, nessa linha de pensamento – sobre a performatividade, ou a aformatividade, ou sobre o teatro pós-dramático, e as suas capacidades (ou não) de gerar territórios instáveis e indeterminados, etc. –, toda essa discussão, pois, sem a consciência do seu próprio deslocamento, correria assim o risco de simplesmente girar em falso, perdendo completamente a conexão com a realidade do país”. Certa produção contemporânea, segundo ele, “muitas vezes serviu mesmo apenas para embelezar os ‘salões’ (no caso, as salas de espetáculo de grupos de teatro, ou das unidades do SESC país afora) de uma elite intelectual sedenta de novidades” (Dal Farra, 2022, p.22).

Sem de modo algum invalidar a crítica – que permanece válida sobretudo para aquela parcela da produção que Menke poderia acusar de propor um “puro jogo autônomo” na tentativa de um teatro “sem drama”, e que costuma ser acusada de “pós-modernismo” –, há que lembrar que o ensaio de Roberto Schwarz (2012) sobre as ideias fora de lugar de modo algum produzia algum juízo totalizante recusando como imprópria para consumo interno toda e qualquer concepção “importada” da Europa. Antes, o que se realizava ali era a defesa de uma perspectiva específica, o materialismo dialético, ele mesmo aprendido com pensadores europeus, como condizente com a necessária *negação* (já antecipada por um escritor como Machado de Assis) da ideologia liberal trazida para o Brasil.

Ora, a ideologia dramática que buscamos analisar corresponde em tudo à ideologia liberal, e o (melo)drama, essa forma tão central para a produção cultural latino-americana, como vimos, é até hoje uma verdadeira força de colonização do pensamento e das práticas dos territórios outrora conquistados pelas diversas nações imperialistas da Europa. Aliás, Lehmann (2007, p.25) é o primeiro a reconhecer que o drama é um “paradigma que contrasta claramente com tradições teatrais extra-europeias”, mesmo que o próprio teórico esteja localizado em um contexto do qual não consegue se dissociar o quanto seria desejável. Mas, a partir de sua teoria, reelaborada segundo as diretrizes esboçadas aqui, podemos começar a propor um entendimento do pós-dramático como um teatro de(s)colonial por definição, um teatro empenhado em desfazer (suspender ou *desaprender*, para falar com Walter Mignolo) os parâmetros profundamente



internalizados de uma episteme colonial,¹⁵ uma visão de mundo que não se manifesta apenas em modos de conhecimento, mas também em modos de percepção e sensibilidade – justamente aqueles que o teatro pode colocar no centro de sua operação aformativa.

Referências

ADORNO, Theodor. *Dialética negativa*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

AGAMBEN, Giorgio. “Arte, inoperatividade, política”. In: *Política. Crítica do contemporâneo. Conferências internacionais Serralves*. Porto: Fundação Serralves, 2007.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

BOSTEELS, Bruno. *Marx y Freud en América Latina: Política, psicoanálisis y religión en tiempos de terror*. Madri: Akal, 2016.

BOSTEELS, Bruno. “Ficción, estética y política” (entrevista a David Parra e Ignacio Caripan). *Aisthesis* 73, 2023, p.343-355.

BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

DAL FARRA, Alexandre Martins. *O transe brasileiro no teatro: dinâmicas de diferenciação e ascensão autoritária vistas da cena*. Tese (Doutorado em Artes Cênicas). São Paulo, ECA-USP, 2022.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

FÉRAL, Josette. “Por uma poética da performatividade: o teatro performativo”. *Sala Preta*. São Paulo, 8(1), 2008, 197-210.

FISCHER-LICHTE, Erika. *The Transformative Power of Performance: a New Aesthetics*. Londres: Routledge, 2008.

GATTI, Luciano. “As peças para televisão de Samuel Beckett: meios de produção, gêneros literários e teoria crítica”. *ARS* 14(27), 2016, p.90-105.

HAB, Ulrike. “Die zwei Körper des Theaters. Protagonist und Chor”. In: TATARI, Marita (org.). *Orte des Unermesslichen: Theater nach der Geschichtsteologie*. Zurique: Diaphanes, 2014, p.139-159.

¹⁵ Naturalmente, não basta dizer isso, há que mostrar como obras concretas alcançam esse desaprendizado. É o que tenho tentado fazer em algumas pesquisas recentes (ver Kon 2024).



HAMACHER, Werner. “Aformativo, greve: a ‘Crítica da violência’ de Benjamin”. In: BENJAMIN, Andrew; OSBORNE, Peter (orgs.). *A filosofia de Walter Benjamin: destruição e experiência*. Jorge Zahar Editor: São Paulo, 1997, p.122-148.

KEHL, Maria Rita. *Ressentimento*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2015.

KON, Artur Sartori. “Nenhuma ideia nova: Desaprender como ecologia decolonial em *Amazônia*, da mala voadora”. *Rebento* 18, jan.-jun. 2024, p.96-118.

KON, Artur Sartori. “A travessia do deserto: verdade e não-saber em *Pornoteobrasil*, do Tablado de Arruar”. *Sala Preta*, 22(2), 2023, p.141-166.

KON, Artur Sartori. “E a verdade não libertará etc. etc.: Sobre a peça *Verdade*, do grupo Tablado SP”. *Revista Rosa* 6(1), 2022.

KON, Artur Sartori. *Elfriede Jelinek: do texto impotente ao teatro impossível*. Tese (Doutorado em Filosofia) - Universidade de São Paulo, 2021 (a).

KON, Artur Sartori. “Prólogo terminável e interminável (sobre as primeiras peças de Peter Handke)”. *Pandaemonium Germanicum* 24(43), 2021 (b), p.111-138.

KON, Artur Sartori. “Fantasmas de um vivo futuro: memória e história em *Depois dos últimos dias*, de Christoph Marthaler”. *Cadernos de Letras da UFF* 31(60), 2020, p. 137-159.

KON, Artur Sartori. “Tragédia e comédia em Christoph Menke: Teoria crítica e estética contemporânea”. *Rapsódia* 12, 2018, p.165-183.

KON, Artur Sartori. “Antiteatrodocumentário: Verdade e ficção em *Conversas com meu pai*, de Janáina Leite e Alexandre Dal Farra”. *Viso: Cadernos de estética aplicada* X(21), jul.-dez. 2017 (a), p.28-47.

KON, Artur Sartori. *Da teatrocracia: estética e política do teatro paulistano contemporâneo*. São Paulo: Annablume, 2017 (b).

KON, Artur Sartori. “Vida e morte do teatro contemporâneo”. *Rapsódia*, 1(8), 2014, p.173-201.

KORNBLUH, Anna. *Immediacy: or, The Style of Too Late Capitalism*. Londres: Verso, 2024 (recurso digital).

LACAN, Jacques. “O ato psicanalítico”. In: *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003, p.370-379.

LEHMANN, Hans-Thies. *Brecht lesen*. Berlim: Theater der Zeit, 2016.



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

LEHMANN, Hans-Thies. *Theater und Mythos: Die Konstitution des Subjekts im Diskurs der antiken Tragödie*. Stuttgart: J.B. Metzler, 1991.

MENKE, Christoph. “Práxis e Jogo: comentários acerca da dialética de um teatro pós-vanguarda”. *Urdimento* 1(14), 2010, p.11-19.

MENKE, Christoph. *La actualidad de la tragedia: ensayo sobre juicio y representación*. Madri: A. Machado Libros, 2008.

MOLINARI, Cesare. *História do teatro*. Lisboa: Edições 70, 2010.

MÜLLER, Heiner. *Guerra sem batalha: uma vida entre duas ditaduras*. São Paulo: Estação Liberdade, 1997.

NUNES, Rodrigo. *Nem vertical nem horizontal: Uma teoria da organização política*. São Paulo: Ubu, 2023.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PAVÓN-CUÉLLAR, David. “Metapsychology on the battlefield: political praxis as critique of the psychological essence of ideology”. In: TOMŠIČ, Samo e ZEVIK, Andreja (eds.). *Jacques Lacan Between Psychoanalysis and Politics*. Londres: Routledge, 2016, p.268-280.

RANCIÈRE, Jacques. *O inconsciente estético*. São Paulo: Editora 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

SAFATLE, Vladimir. *O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

SARRAZAC, Jean-Pierre. “A reprise (resposta ao pós-dramático)”. *Questão de crítica* Vol. III, nº 19, março de 2010. Disponível em: <http://www.questaodecritica.com.br/2010/03/a-reprise-resposta-ao-pos-dramatico/>.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *Poética do drama moderno: De Ibsen a Koltès*. São Paulo: Perspectiva, 2017.

SCHWARZ, Roberto. “As ideias fora de lugar”. In: *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012, p.9-31.



STIEGLER, Bernard. *De la misère symbolique*. Paris: Flammarion, 2013 (recurso digital).

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880 – 1950)*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama burguês [século XVIII]*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

VERNANT, Jean-Pierre. “Tensões e ambiguidades na tragédia grega”. In: VERNANT, Jean-Pierre e VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p.7-24.

WILLIAMS, Raymond. “O drama numa sociedade dramatizada”. *Sinopse* 4(9), 2002, p.60-67.

Recebido em: 11/04/2024

Aprovado em: 16/05/2024