

**Crises de legitimação política e o surgimento de um teatro pós-dramático na Alemanha
no fim do século XX**

Stephan Baumgärtel¹

Resumo

Este artigo traz um breve panorama de alguns efeitos teatrais da crise política alemã depois da unificação do país. Defende como característica do teatro pós-dramático alemão uma estética de intersecção entre o ficcional e o pragmático, entre realidade empírica e virtual. Tal estética é configurada para posicionar o espectador como testemunha das contradições inerentes a uma existência contemporânea. Numa breve análise do projeto teatral circense *Chance 2000* de Christoph Schlingensief, analisa-se a estratégia pós-dramática de misturar e confundir ficção e realidade empírica, para fazer o espectador vivenciar tanto as aporias da representação teatral quanto as dores inerentes numa sociedade excludente.

Palavra-chave: teatro pós-dramático – recepção – história da estética teatral

Summary

The following article sketches a few theatrical and cultural consequences of the political crisis that Germany had to face after re-unification. It defends as a characteristics of German post-dramatic theatre that it is specifically interested in an aesthetics where the fictional and the pragmatic, empirical and virtual reality intersect. Such an aesthetics attempts to position the spectators as testimonies of the contradictions that are inherent in a contemporary lifestyle. A short analysis of Christoph Schlingensief's project *Chance 2000*, a mixture between theatre performance, circus and freak show, presents a post-modern strategy of making the spectators live through the aporias of theatrical representation as well as the pain inherent in a socially exclusive society.

Key words: postdramatic theatre – reception theory- history of theatrical aesthetics

Olhando para os últimos vinte anos da vida teatral na Alemanha, podemos constatar um desdobramento aparentemente paradoxo: se por um lado os chamados procedimentos “pós-dramáticos” ganharam ampla visibilidade, consta-se, por outro lado, uma renascença de um teatro ‘neo-realista’, voltado a temáticas de vida familiar e profissional.² No entanto, ambas as formas teatrais citadas compartilham uma desconfiança acerca da funcionalidade de um uso do signo teatral em que o referente seja fixo e epistemologicamente consolidado. Franziska Schöbler assevera que mesmo nos textos teatrais mais narrativos “não se abre mão das tendências pós-dramáticas, não se restaura as macroestruturas que garantem coerência, as ‘totalidades’ e ‘entidades fechadas’ de uma estética clássica, a ‘tríade de drama, ação e imitação’.” (SCHÖBLER, 2004:82) A afirmação de Patrick Primavesi em respeito a objetivos e

¹ Universidade do Estado de Santa Catarina

² Por exemplo, em textos de Dea Loher, Marius von Mayenburg, Urs Widmer.

traços formais do teatro pós-dramático pode ser aplicada também a uma boa parte da produção dramaturgicamente contemporânea e, por tanto, compreendida como uma descrição das várias atividades teatrais emergentes no fim do séc. XX:

Deve-se compreender o conceito “teatro pós-dramático”, segundo o estudo fundamental de Hans-Thies Lehmann, não de uma forma dogmática, como se fosse uma renúncia final do texto dramático. Antes, serve como uma ferramenta de trabalho para descrever várias formas novas de fazer teatro, com certa proximidade à performance, que seguem outros princípios do que aqueles das encenações tradicionais de uma obra dramática. Não se trata simplesmente de um estilo único, mas de um processo transformador mais longo, que conseguia liberar os parâmetros elementares do teatro (espaço, luz, corpo, movimento, gesto, voz, etc.) da sua submissão à obra dramática. Se as formas teatrais pós-dramáticas criam espaços experimentais para percepções não-habituais, o fazem, sobretudo, porque possibilitam uma nova consciência da situação que o teatro significava, desde já, enquanto prática cultural: o acontecimento de um encontro entre pessoas que apresentam algo e pessoas que assistem a apresentação (PRIMAVESI, in: ARNOLD, 2004:9)

O enfoque na situação teatral tem uma longa tradição nas vanguardas dos séc. XX. No entanto, é somente a partir de uma vasta mediação da sociedade, a partir do reinado da imagem enquanto simulacro (BAUDRILLARD), que um teatro que queira indagar as contradições, tensões e aporias das sensibilidades contemporâneas precisa problematizar radicalmente o status epistemológico das suas imagens produzidas em cena. Isso implica, principalmente, problematizar através da produção teatral de imagens o efeito anestésico que a imagem puramente midiática produz. Por tanto, ao lado da problemática da comunicação palco-platéia (podemos dizer também, da questão de como integrar a experiência estética na vida pragmática) aparece como força formadora ao teatro pós-dramático a problemática da representação teatral, e a relação da representação teatral de imagens com outras formas de produzir imagens. Ambos se cruzam no arranjo do encontro, na estruturação da situação teatral. É por isso que o chamado teatro pós-dramático foca criticamente a situação teatral, busca soluções formais para alertar o espectador à centralidade desse arranjo. O objetivo é fazê-lo refletir, a partir desse arranjo formal, sobre o status epistemológico do apresentado e sobre a sua cumplicidade com o apresentado, expresso no seu modo específico de participação.

A dupla face da crise política: Se queremos descrever a crise política e social que estimulou a criação do teatro chamado pós-dramático, podemos partir de uma série de noções

gerais: a perda da força política das grandes narrativas no pensamento pós-moderno; a tese do fim da história enquanto realização gradativa de uma utopia, a crescente midiaticização da sociedade e a conseqüente perda de padrões educativos e éticos, substituídos por padrões de entretenimento e estimulação sensorial; e a chamada globalização neoliberal. Entre todas estas forças formadoras as que mais criaram desafios para a produção teatral são: a midiaticização da vida social – com a criação do autêntico como *fake*, ou em outras palavras: toda verdade não passa de uma mentira bem contada – e a globalização da economia – com o conseqüente enfraquecimento da representação e da participação política.

A paralisia da política nacional perante os desafios macro-econômicos abala o sistema político representativo na sua forma tradicional, pois ele se mostra incapaz de articular e organizar os desejos democráticos e sociais da sua população. Encontramos na crise da legitimação do atual sistema político também um malogro de comunicação entre representantes e representados, entre aqueles que representam num palco midiático e aqueles cuja vida está sendo representada e negociada naquele palco. As dificuldades de comunicação revelam o declínio da participação política tradicional. É fácil compreender que tal deterioração da comunicação política implica numa crise de confiança por parte dos representados que, por sua vez, remete à crise epistemológica das imagens.

A crise da participação política: A partir dos anos 90, com a consolidação do processo econômico chamado de globalização, as discussões sociais e políticas na Alemanha são marcadas a) pela sensação de que as forças do mercado global não fortalecem as bases democráticas da sociedade alemã, e b) pela compreensão de que a ação do estado por si só é incapaz de criar as bases necessárias para o funcionamento de uma sociedade democrática renovada. A chamada *sociedade civil* é a denominação de uma sociedade democrática (capitalista) em que a participação política dos cidadãos vai além do voto eleitoral e da afiliação num partido político. Procura-se modos institucionalizados de participação política que levam em conta o fracasso de uma política assistencialista e oferecem aos cidadãos formas viáveis de participação na política econômica e social da sociedade enquanto *polis*. São formas que insistem num papel central do estado e suas instituições democraticamente legitimadas, mas vêem a sociedade como um campo de batalha em que é necessário se posicionar sem cair no maniqueísmo político dos anos 60. Por tanto, há dois objetivos nesta transformação: 1. Insistir num espaço humano, uma ética humana que regulamenta as ações econômicas dos donos do capital, e 2. Criar nos cidadãos uma disposição e até necessidade de

participar ativa e responsabilmente nos processos da construção dessa sociedade civil.³ O aspecto negativo desse processo consiste na impressão por parte da maioria dos cidadãos que as atividades parlamentares tradicionais não passam de um ritual inócuo, dado a incapacidade dos políticos de controlar ou regulamentar as forças transformadoras dos grandes interesses econômicos. O trabalho parlamentar torna-se uma *performance* sem força real. Mas é importante perceber que na tentativa de criar uma sociedade civil renovada, encontramos uma abordagem que refuta a ideologia do “fim da história” e pretende fazer a história humana norteada pelas necessidades humanas e dispostas a discutí-las antes de entregá-las às forças do mercado. O debate sobre a *sociedade civil* é uma discussão sobre como devolver a força de formação e criação política nas mãos dos cidadãos, de como restituir a prioridade do político sobre o econômico.

Outra problemática é vinculada ao processo de reunificação e à discussão sobre a identidade nacional alemã na esteira da unificação econômica. A unificação de dois sistemas econômicos tão diferentes, de experiências reais e pensamentos utópicos criou problemas de legitimação política e fortes discussões sobre os valores sociais que o estado reunificado deveria seguir. O clima de insegurança foi aumentado pelo fato de que tal processo político coincidiu com a chegada da globalização na sociedade alemã. A crise da identidade nacional diz respeito a ambos os processos: globalização e reunificação. Erika Fischer-Lichte ressalta que

na Alemanha, depois da sua reunificação política, foi atizado uma polêmica sobre uma nova identidade nacional. De uma forma subconsciente, ela se alastra até a controvérsia sobre o memorial para o holocausto. Ela se revelou na exigência de que os teatros debatessem a reunificação e suas conseqüências, e contribuíssem assim para uma estabilização política no contexto dos rápidos processos de transformação (Fischer-Lichte, 1999:7).

As práticas teatrais pós-dramáticas se recusam a satisfazer tais exigências aplacadoras, a aproximar o seu público ao estado nacional tradicional. A transformação da crise política exige uma relação palco – platéia mais flexível para poder discutir o futuro da *polis*.

A mediação da vida social e a crise da representação: Junta-se a esse declínio da participação política uma crise da representação da realidade. É um desafio epistemológico criado pela mediação da vida pública. Para o cidadão de uma sociedade tecnológica e economicamente avançada como a da Alemanha, torna-se mais e mais penoso obter dados ‘objetivos’ sobre o mundo ‘empírico’ no qual está inserido: pela complexidade das relações

³ Para uma discussão do conceito “globalização” e sua implantação na sociedade alemã, veja Buggenberg.

sociais, e principalmente pelo filtro parcial das várias mídias. Na sua divulgação midiática, a realidade se dissolve em uma série de histórias, às vezes conflitantes, mas nenhuma delas pode reclamar o status de ser verdadeira, nem de ser mais verdadeira do que as outras. Na visão de Baudrillard, tal processo já é levado a tal extremo que o referente real e empírico se dissolveu e somente há simulacros do real. Não há mais realidade, ela é dessubstancializada na produção incessante de imagens que ofuscam a capacidade imaginativa e empática dos seres humanos. Como a coletividade se produz através de um imaginário comum, temos, ao mesmo tempo, seres isolados e seres organizados numa comunidade que compartilha a imagem volúvel, sem referente externo, mas inserido numa cadeia incessante de auto-referências. Assim, no cerne da crise da representação da realidade aparece a dificuldade de assumir uma atitude ética. A grande ‘vantagem ideológica’ da mídia e da participação midiática é que se pode supostamente ‘conviver’ com esse mundo social sem viver nele, o que torna o espectador uma testemunha virtual sem responsabilidade. Se o critério mais importante para entrar na comunidade dos simulacros é o fato de não levantar a questão da responsabilidade e de fortalecer o caráter virtual de qualquer experiência, então fica seriamente enfraquecida a capacidade de empatia humana. Mas, a pesar da midiatização da realidade, a última ‘verdade’ para os seres humanos envolvidos nesse mundo empírico continua sendo a dor individual e a miséria social.

É claro que alguns aspectos dessa crise são característicos do sistema político e do imaginário social das sociedades européias em geral, todas inseridas na economia mundial, na produção excessiva de imagens midiáticas, no fracasso de um sistema político tradicional que não oferece mais meios de influência política para a população economicamente excluída. Mas na medida em que o imaginário social da Alemanha atual, tal como se manifesta nas discussões públicas sobre cultura e identidade nacional, apresenta uma espécie de cruzamento entre o imaginário ocidental capitalista e o imaginário oriental socialista, me parece ser o país mais disposto a elaborar formas teatrais que se sabem enraizadas em ambas as tradições; a elaborar um teatro em que o simulacro da realidade encontra a vontade socialista de narrar a história do homem inserido na realidade social. O diálogo com os mortos, do qual o dramaturgo Heiner Müller fala como a tarefa primordial do teatro, só pode se tornar um diálogo vivo na medida em que consiga tornar “conhecida a parcela de futuro que está enterrada com eles.” (em Röhl, 2003, p.34)

Reações do teatro alemão a esta crise da racionalidade política: Podemos constatar que a insegurança epistemológica na representação da realidade empírica abre caminho para uma multiplicidade das linguagens artísticas. Num manifesto teatral, publicado no jornal *taz*

em 20.01.00 e intitulado “Temos que recomeçar de novo”, os membros da nova direção artística da *Berliner Schaubühne* definem a sua política cultural: “A explosão de realidades diversas e de iguais direitos, que está vinculada ao colapso das grandes ideologias e posições políticas, só pode refletir-se nas mais diversas visões e concepções do mundo dos autores contemporâneos.” No entanto, no mesmo manifesto, encontra-se o credo sobre a necessidade de um novo realismo.

O realismo quer induzir um estranhamento acerca do que é reconhecível, e ele conta histórias, quer dizer, uma ação tem uma seqüência, uma conseqüência. Nisso consiste a implacabilidade da vida, e quando a implacabilidade aparece em cena, surge o drama (taz, 20.01.2000).

Tal realismo, segundo eles, faz-se necessário numa situação em que a população perdeu todo o raciocínio político no seu sentido mais básico. O realismo, conclui-se, é necessário para evitar que a variabilidade de abordagens se torne mera brincadeira formalista. Realismo, aqui, significa insistir num referente empírico da arte, e recusar a crença que não resta mais do que simulacros. Os diretores artísticos insistem numa relação analítica entre a forma teatral e a realidade social da vida empírica. Leio a referência à ‘implacabilidade da vida’ como uma insistência no cerne ético da arte. Uma ética que não se esgota na dicotomia ‘certo/errado’ ou ‘positivo/negativo’ no que diz respeito as possíveis respostas para as perguntas levantadas. Antes, é uma ética que coloca o espectador do fato teatral perante as vítimas dos acontecimentos históricos. Um teatro que transforma a frontalidade numa relação de vivência entre palco-platéia, desta forma, faz os participantes/espectadores vivenciarem os preços que foram pagos nas transformações históricas. É um tipo de teatro que pretende configurar o que quero chamar “a ética da testemunha”, diferente da ética do espectador midiático. A testemunha faz parte da situação, é responsável de como lidar com as suas conseqüências, mesmo que ele não seja a origem ou ‘o culpado’ pelos desdobramentos que as coisas tomaram até este momento. Ele é responsável a partir do momento que o teatro o revela a sua condição de testemunha: testemunha em parte passiva, uma vítima, com poderes de ação limitados, mas existentes.

Pode ser que há um tipo de teatro pós-dramático alemão que seja realista (no sentido do manifesto da *Berliner Schaubühne*) sem ser orgânica ou totalizante? Que seja drama, isto é narrativa, mas somente em parte, expondo o drama – aquela forma na qual o indivíduo se assume como coerente, autônomo e possível origem de transformações sociais – como ruína. Tal teatro pós-dramático seria a alegoria de uma vida danificada e até dilacerada por duas

impossibilidades: buscar a felicidade e a plenitude na força e nas promessas do sistema capitalista burguês, ou busca-las nas utopias de um futuro socialista. A proposta desse realismo que olha para o mundo “com uma atitude que exige mudanças, nascida da dor e da ferida que se tornou o estopim da escrita e quer vingar-se da cegueira e burrice do mundo” (taz, 20.01.2000, s.p.) poderia ser uma tentativa de responder à pergunta de Flávio Desgranges:

Mas como representar a vida em seu modo contemporâneo, concebendo-a como síntese orgânica, se estamos imersos full time, condicionados à cultura capitalista de consumo, impossibilitados da visão do todo, condenados a estilhaços [...]? (Desgranges, 2003, p. 145).

Num artigo de 1992 sobre encenações contemporâneas de peças de Shakespeare na Alemanha, Andreas Höfele nota uma recusa das montagens de apresentar a história em cena. Em vez disso, a construção linear de ações em cena está sendo interrompida e transformada em metáforas visuais, enfim: mais citada ou lembrada do que posta em ação. Höfele qualifica tal teatro de ‘pós-histórico’ e pós-dramático, por fragmentar a narrativa até ela perder qualquer força.⁴

Mas o teatro politicamente resignado da ‘pós-história’ não é a única forma de trabalhar com fragmentos narrativos no teatro pós-dramático. Há trabalhos alemães recentes que trabalham a narrativa como metáfora da ação política e situam-na, de uma forma até então não explorada, como espaço híbrido entre “o empírico – o virtual”, “o mimético – o performático”, “o político – o midiático”. São trabalhos que focalizam de várias maneiras a situação teatral como o momento em que acontecem tais interseções. Cria-se uma dupla realidade na situação teatral de modo que ponha em questão a divisão entre realidade empírica e ficção cênica. Mais do que isso, a encenação ambígua coloca em questão um horizonte estável de interpretações, e torna a realidade empírica crescentemente insustentável. Quero esboçar um projeto pós-dramático para explicitar um pouco melhor as minhas considerações.

O projeto *Chance 2000* de Christoph Schlingensief. No início de 1998, o diretor Christoph Schlingensief fundou uma associação intitulada *Chance 2000*, cujo objetivo era funcionar como uma plataforma pública para desempregados, pessoas sem-teto, deficientes, e outros “invisíveis” (o termo é de Schlingensief). Em março de 1998, durante um evento teatral-circense, funda-se o partido “Chance 2000 – o partido da última chance.” O evento é

⁴ “Posthistoire productions [...] present reflections of a defunct world of action and historical development which can be looked at as in a museum but not brought to life again. They are all, in various degrees, “post-dramatic”. Shakespeare’s plays are not so much enacted as remembered.” (Höfele, 1992, p. 84)

marcado por uma fusão de aspectos teatrais e políticos, arranjos aparentemente irônicos e supostamente sérios. Fica em cartaz durante o mês de março, igual a uma apresentação de um espetáculo teatral. Podia-se assistir ao diretor Schlingensief, com megafone e galopando num pônei, declamando: “Temos partes teatrais e temos partes políticas. E agora – a pergunta! Quando e onde começa qual? [...] Poderia ser arte. Ou poderia ser política.”⁵ Dentro do picadeiro do circo, de vez em quando alguns ajudantes de Schlingensief carregam grandes cartazes com as palavras ARTE e POLÍTICA de um lado do círculo para o outro, como se caracterizassem os acontecimentos do evento.⁶ De fato, tais procedimentos confundem constantemente o participante e espectador sobre o caráter do evento, e mais do que isso, a problemática de como diferenciar entre ambos os conceitos se torna uma temática do espetáculo.⁷ Irene Albers alerta corretamente que tal encenação, ao oscilar constantemente entre teatro e realidade, não pretende superar, na maneira das vanguardas do séc. XX, a dicotomia entre arte e vida e transformar uma na outra. A encenação eleitoral de Schlingensief só funciona como interrogação da relação entre vida e arte, entre teatro e realidade pragmática. Neste contexto é interessante observar que tal encenação circense problematiza tanto a invisibilidade dos socialmente marginalizados como a própria forma de inseri-los numa visibilidade teatral. Schlingensief foi tanto elogiado quanto veementemente criticado por dar visibilidade a marginalizados e miseráveis, por usá-los como “atores” no seu palco político-circense. Ele se posiciona criticamente, e de forma provocativa, em respeito à cultura do espetáculo, à vida enquanto mera textualidade. Mas também rejeita uma política representativa no qual o Estado firma-se como salvador paternalista dos súditos em apuros.

O espectador é incitado a se manifestar neste circo político, e cabe unicamente a ele dar um sentido ou significado ao espetáculo. A estratégia de frustrar qualquer construção unificada, homogeneizada, leva o espectador/participante de volta a si mesmo, seus próprios pressupostos estéticos e políticos. Desta forma, levanta a questão pela responsabilidade dos espectadores acerca da temática apresentada, acerca das figuras (reais e fictícias) apresentadas. A encenação abre um campo de atitudes críticas que indaga, em sua abertura e heterogeneidade, a possibilidade e responsabilidade ética do teatro contemporâneo de propor transformações nas formas de os espectadores alemães olharem e perceberem o mundo interno e externo. A posição de testemunha, no teatro pós-dramático, é uma posição

⁵ Baseio-me, na minha descrição em grande parte, no artigo de Irene Albers “Scheitern als Chance” [fracasso enquanto oportunidade] de 1998, que documenta bem a discussão que o projeto de Schlingensief criou.

⁶ A intertextualidade da encenação fica claro. Schlingensief cita procedimentos do teatro político dos anos 20 do séc. XX (Brecht, Piscator, Toller).

⁷ Veja também a descrição do evento por Érika Fischer-Lichte (1999).

desconfortável. É o desconforto de uma vida pragmática insólita que tal teatro evoca no espectador/participante.

Referências bibliográficas:

ALBERS, Irene. *Scheitern als Chance. Die Kunst des Krisenexperiments. Stichworte zu Christoph Schlingensiefel und seiner Parteiaktion Chance 2000.* in: **Verstärker Ein Internetjahrbuch für Kulturwissenschaft.** Berlin: Humboldt-Universität. Jg. 3, Nr. 3, Mai 1998. acessado via http://www.culture.hu-berlin.de/verstaerker/vs003/albers_zirkus.html, 10.04.2007.

ARNOLD, Heinz Ludwig (org.) **Theater fürs 21. Jahrhundert.** München: Edition Text + Kritik, 2004.

BAUDRILLARD, Jean. **De um fragmento ao Outro.** São Paulo: Zouk, 2003.

BUTTERWEGGE, Christoph. *Globalisierung, Krise des Sozialen und die Zivilgesellschaft der Zukunft.* In: GILICH, Stefan (org.) **Gemeinwesenarbeit. Eine Chance der sozialen Stadtentwicklung.** Gelnhausen: Triga, 2004. p.16 –n34.

DESGRANGES, Flavio. **A pedagogia do espectador.** São Paulo: Hucitec, 2003.

FISCHER-LICHTE, Erika et. al. (org.). **Transformationen. Theater der neunziger Jahre.** (Recherchen 2). Berlin: Theater der Zeit, 1999.

HÖFELE, Andreas. *A Theatre of Exhaustion? 'Posthistoire' in Recent German Shakespeare Productions.* In: **Shakespeare Quartely** 43 (1992), p.80-86.

KOUDELA, Ingrid D. (org.) **Heiner Müller – O Espanto No Teatro.** São Paulo: Perspectivas, 2003.

LOHER, Dea. **Klaras Verhältnisse.** Frankfurt/M.: Verlag der Autoren, 2000.

MAYENBURG, Marius von. **Feuergesicht/Parasiten – Zwei Stücke.** Frankfurt/M.: Verlag der Autoren, 2000.

PRIMAVESI, Patrick. *Orte und Strategien postdramatischer Theaterformen.* In: ARNOLD, Heinz Ludwig (org.) **Theater fürs 21. Jahrhundert.** München: Edition Text + Kritik, 2004, pp. 8 – 25.

RÖHL, Ruth. *Heiner Müller na Pós-modernidade.* In: . KOUDELA, Ingrid D. (org.) **Heiner Müller – O Espanto No Teatro.** São Paulo: Perspectivas, 2003, pp. 33 – 41.

SCHAUBÜHNE BERLIN. *Wir müssen von vorne anfangen.* In: **taz**, 20.01.00.

SCHÖBLER, Franziska. *Albert Ostermaier - Medienkriege und der Kampf um Deutungshoheit*.
In: ARNOLD, Heinz Ludwig (org.) **Theater fürs 21. Jahrhundert**. München: Edition Text +
Kritik, 2004, pp. 81 – 100.

WIDMER, Urs. **Top Dogs**. Frankfurt/M.: Verlag der Autoren, 2004.