

José Manuel Lázaro de O. Ramírez

**Fábulas Mutantes na Floresta Pós-Moderna:
perspectivas da narrativa dramática na
contemporaneidade**

Tese apresentada ao Curso de Artes Cênicas (CAC) da Escola de Comunicações e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para a obtenção do título de doutor em Artes Cênicas.

Orientadora: Profa. Dra. Renata Pallottini.

São Paulo

2004

RESUMO

Este trabalho trata da maneira como a narratividade pós-moderna se desenvolve na cultura atual e como ela é fruto de manifestações contemporâneas. No entanto a pesquisa destaca a análise sobre a utilização e elaboração da fábula na criação dramática.

Nosso objetivo é olhar para aquela parte da dramaturgia que discute o fato de ter de se elaborar uma fábula, analisar o questionamento à formalidade e/ou lógica sobre como a narração do enredo na dramaturgia foi elaborada até hoje. Isso é o que aqui é chamado de crise da fábula. O que vou apresentar e reunir, por meio de um conjunto de ensaios, são as características ou elementos relevantes que compõem essa crise.

É sob essa perspectiva que as partes da pesquisa estão ordenadas. A primeira parte apresenta os principais fatores histórico-sociais que ajudam a entender as manifestações da cultura pós-moderna. A segunda parte mostra as principais manifestações culturais e as expressões artísticas que influenciam a narratividade contemporânea. Na terceira parte é feita uma análise das manifestações pós-modernas na dramaturgia e nas artes cênicas contemporâneas. Na quarta e última parte, são utilizados conceitos elaborados a partir das duas partes precedentes, com o objetivo de discutir o tema (fábula e dramaturgia) de maneira pontual e específica. Será possível, dessa maneira, explicar o modo como a fábula é concebida e elaborada na criação dramática contemporânea.

ABSTRACT

The work talk about the way how the post-modern narrativity develops in the current culture; and how it is a fruit of contemporary manifestations. Nevertheless, the research highlights the analysis on the fable use and elaboration in dramatic creation.

Our aim is to look into that part of the dramaturgy that queries the need for fable making; and to analyse the questioning on the formality and/or logics about how the narration of the plot in dramaturgy has been elaborated until today. That is what is called here the crisis of the fable. What I am going to present here and put together, by means of a set of essays, are the characteristics or relevant elements that make up that crisis.

Such is the perspective under which the parts of the research are arranged. The first part presents the main socio-historical factors that help understand the manifestations of the post-modern culture. The second part shows the main cultural manifestations and the artistic expressions that influence the contemporary narrativity. In the third part, an analysis on the post-modern manifestations in dramaturgy and in the contemporary scenic arts is developed. In the fourth and last part, concepts elaborated from the two previous parts are used, so as to discuss the issue (fable and dramaturgy) in a punctual and specific way. It will be possible, then, to explain and analyse the way how the fable is conceived and developed in the contemporary dramatic creation.

ESTRUTURA GERAL

Resumo (ii)

Abstract (iii)

Introdução (1)

Primeira parte: Na floresta Pós-Moderna (7)

1) Enxergando a Pós-modernidade (7)

2) Características do contemporâneo (13)

3) História na Pós-modernidade (42)

4) Ideologias, filosofias e pensadores (59)

Segunda parte: O fermento cultural pós-moderno (88)

1)Arte na Pós-modernidade (88)

2) Momentos importantes (106)

3) Literatura pós-modernizante (127)

4) O receptor: a fauna dessa floresta (150)

Terceira parte: Pós-modernidade e teatro (158)

1) Influências fundamentais (158)

2) O teatro e a pós-modernidade (164)

3) Expressões de performance e propostas cênicas contemporâneas (180)

4) Caminhos traçados nessa parte da floresta (192)

Quarta parte: Ambiente narrativo na pós-modernidade (240)

1) Dramaturgia na Pós-modernidade (240)

2) Elementos para entender o jogo da gramática narrativa atual (253)

3) A fábula: um músculo cansado (263)

4) Elementos importantes na fábula pós-moderna (273)

Conclusões (301)

Bibliografia (312)

INTRODUÇÃO

Para entender o pós-modernismo sempre será importante estar em sensível sintonia com a cultura, pois ela reúne impressões fundamentais sobre os aspectos da vida social de uma época. Quando mudanças são anunciadas, como é o caso do pós-modernismo, é necessário enxergar imediatamente nesse conglomerado de manifestações humanas para entender de onde elas aparecem. Diante da pergunta: O que é cultura?, Charles Lemmert dá uma definição interessante:

“Uma maneira razoavelmente simples de descrever a cultura é dizer que é o complexo socialmente produzido de valores, regras, crenças, letras, artes, mídias, códigos penais, leis, idéias políticas e outras distrações, por meio dos quais uma sociedade, ou qualquer grupo social, representa sua visão do mundo tal como seus membros (ou pelo menos os que estão no comando) crêem que ele é ou deveria ser.”¹

Assim, falaremos da maneira como a narratividade se desenvolve na cultura atual e como ela é fruto de suas manifestações contemporâneas. Portanto, para entender a narratividade pós-moderna, é necessário entender as manifestações contemporâneas que a geram.

A pesquisa trata da utilização e elaboração da fábula na criação dramática. É principalmente uma discussão teórica que tem por objetivo colaborar com respostas que possam promover a compreensão sobre como se manifestam as tendências criativas no momento da elaboração de uma expressão dramática.

Conseguir focalizar a pós-modernidade, quando é contestada e discutida a existência do termo, é tarefa difícil. Opta-se por usar tal termo, ao menos do modo como ele é empregado pelos diferentes teóricos, para se referir à época atual. O batismo feito para entender o contemporâneo, o “isto-aqui-agora”, foi abrupto, impulsivo, elaborado sem muito tempo de reflexão para tratar o quanto

¹ Lemert, Charles. *Pós-modernismo não é o que você pensa*. São Paulo, Edições Loyola, 2000, p. 43

antes de uma condição histórica que, ainda hoje, exige ser entendida. Aparecem outras palavras como “pós-industrialismo”, “hiper-modernidade”, “capitalismo avançado”, etc. No entanto foi a palavra Pós-modernidade que conseguiu se sustentar no tempo como referencial para se referir ao momento contemporâneo. A única coisa certa é que existe uma série de características comuns a esta época. Quanto a isso, todos os autores são obrigados a concordar. Esses pontos comuns, que determinam uma realidade, determinam também uma cultura e, portanto, uma maneira de fazer arte.

O estudo tem como alvo a elaboração de justificativas e explicações que ajudem a refletir sobre a maneira como o elemento fábula, aspecto relevante entre os outros elementos dramáticos, é usado e encarado no processo criativo. Tal processo refere-se principalmente, mas não de maneira exclusiva, à elaboração de um texto ou estrutura dramática. Algumas perguntas começam a vir à tona: Realmente é preciso contar uma história? Para quê? Por quê? Quais histórias estão sendo contadas e como? Análises diferentes têm sido publicadas, mas elas não conseguem ser suficientemente satisfatórias para resolver os questionamentos e inquietações que tais perguntas levantam. As respostas finais vão demorar a surgir, mas elas certamente vão chegar após um determinado processo de busca. Nosso trabalho pretende colaborar, da maneira mais coerente possível, com o desenvolvimento de tal processo.

Uma das características da pós-modernidade na dramaturgia relaciona-se com a crise da fábula como elemento narrativo. A hipótese argumenta que tal crise não implica necessariamente no fim do seu emprego. A história contada, como elemento narrativo, está em crise. É então que surge a não-história, como tentativa de negação de um dos mais importantes elementos aristotélicos. A partir dali, começa a oposição como um contraponto necessário. É essa a idéia que se deseja enfatizar. A não-história é necessária, mas não se sustenta como sistema narrativo geral. A negação da história (sobretudo daquela que tinha de ser contada de maneira dramaticamente “certa”) gera condições para criar formas novas, formas alternativas de narrar. No entanto, a pós-modernidade não se caracteriza necessariamente pela rejeição total, radical, da herança modernista. Esse momento

nega alguns elementos da narrativa moderna, mas também reutiliza outros e os absorve para os reformular ou misturar de maneira leve, irreverente e com um ecletismo intensificado. Assim, o conceito que orienta sobre como a narrativa herdada é encarada atualmente é a desconstrução (mas não a destruição). Diante da constante desconstrução narrativa, aparece um novo tipo de manifestação que aqui chamaremos de des-fabulização. As características produzidas por essa rejeição/reformulação serão absorvidas pelo contínuo e acelerado movimento narrativo atual. A condição histórica da leitura do receptor não é nem será a mesma.

Nesse contexto, a história e a anti-história caminham juntas, como formas paralelas de expressão, em dialética permanente. Entre ambos os pólos (fábula e não-fábula), existe um leque de possibilidades intermediárias. É essa a idéia a ser pesquisada e, possivelmente, demonstrada: não estamos diante do fim da história narrada, simplesmente as possibilidades narrativas têm atingido alto grau de complexidade. Por isso surgem outras narrações, cujos códigos não necessariamente se encaixam na convenção. Ou seja, a história contada (metanarrativa) não pode ser nem a única nem a principal alternativa. Isso é decorrente de um esgotamento, uma saturação da narratividade na cultura contemporânea.

O trabalho de pesquisa tem como objetivo elaborar os conceitos que sustentam a hipótese estabelecida por meio de um conjunto de ensaios agrupados em quatro partes. Cada um deles discute um tema específico, tendo uma ordem determinada (seguindo um caráter dedutivo, como será mostrado a seguir) através da qual nos aproximamos de maneira cada vez mais pontual do tema levantado na pesquisa (características do uso da fábula na dramaturgia dita pós-moderna). Com esse trabalho, elaboram-se respostas que ajudam a esclarecer a maneira como a elaboração da fábula vem se manifestando na dramaturgia pós-moderna.

Durante a elaboração do projeto, foi difícil mencionar autores que fossem tomados como paradigmas de orientação. Agora, depois da etapa de pesquisa, já é possível planejar o estudo, apoiando-se na proposta de alguns teóricos. Tais autores, apresentados como paradigmas conceituais, não necessariamente são

teóricos da literatura dramática (como o caso de Jean-François Lyotard, Fredric Jameson, Perry Anderson ou Terry Eagleton, por exemplo). No entanto, suas idéias colaboram firmemente para o entendimento da construção narrativa, suas características e sua importância no momento atual. Entre os textos analisados, podemos mencionar os seguintes autores como paradigmas teóricos que determinam o percurso da pesquisa: Jean-François Lyotard (Filosofia), Fredric Jameson (Sociologia, Teoria Literária), Linda Hutcheon (Teoria Literária) e Jean-Pierre Ryngaert (Teoria do Teatro).

As proposições utilizadas na pesquisa têm um caráter dedutivo, ou seja, o percurso lógico do estudo parte de uma proposição ampla (universal) para chegar a uma proposição delimitada (particular). Portanto, o método de pesquisa é analítico. Isso implica a “observação de um fenômeno ou afirmação complexa em cada uma das suas fases de simplificação, até ponderar os seus componentes em separado. A análise complementa a dedução, que elabora raciocínios cada vez mais particulares, a partir de um postulado universal. Assim, a análise aprofunda, sob diversos prismas (filosófico, histórico, social, político, cultural, artístico, literário, teatral, dramático), o significado de cada uma das etapas da dedução, rumo ao raciocínio particular”.²

É sob essa perspectiva que as partes da pesquisa estão ordenadas. A primeira parte apresenta os principais fatores histórico-sociais que ajudam a entender as manifestações da cultura pós-moderna. A segunda parte mostra as principais manifestações culturais e as expressões artísticas que influenciam a narratividade contemporânea. Esta parte é universal e bastante ampla. O objetivo do estudo é apresentar tais características de maneira sintética, para não se descuidar do foco principal da pesquisa. Na terceira parte começa a se delimitar o tema em questão, restringindo o olhar de análise às manifestações pós-modernas na dramaturgia e nas artes cênicas contemporâneas. Na quarta e última parte, são utilizados conceitos elaborados a partir das duas partes precedentes, com o objetivo de discutir o tema (fábula e dramaturgia) de maneira pontual e específica.

² Masip, Vicente. *Interpretação de Textos. Curso Integrado de Lógica e Linguística*. São Paulo, E.P.U.(Editora Pedagógica e Universitária), 2001, p. 28

Será possível, dessa maneira, explicar e analisar o modo como a fábula é concebida e elaborada na criação dramática contemporânea.

Mencionamos os objetivos que norteiam o trabalho. No entanto, gostaríamos de prestar alguns esclarecimentos. Primeiro, tratar, nesta pesquisa, sobre questões pós-modernas. Aliás, abordar a história ou a des-história, na criação da fábula da dramaturgia pós-moderna, não implica em fazer uma análise que determine um conjunto de regras gerais a serem seguidas para ser um bom autor contemporâneo. As características apresentadas não pretendem se tornar um método a ser seguido. Essa não é uma proposição de uma nova "lei" para a escrita teatral. Cuidado, a idéia não é essa, nem poderia ser. Mesmo tentando-a, essa intenção seria mais moderna do que pós-moderna (todo método implica uma metanarrativa). Isso pode parecer uma explicação óbvia demais. Mesmo assim, é bom colocar em destaque esse não-objetivo. Em segundo lugar, não há intenção de levantar uma bandeira do tipo pró ou contra a anti-narratividade na dramaturgia contemporânea. Nesse sentido, existe sintonia com o posicionamento teórico de Fredric Jameson diante da análise da condição pós-moderna. Seria absurdo afirmar que toda construção de fábula acabou por posicionar-se contra a fábula (chega de histórias, é proibitivo contar) ou, no outro extremo, fazer uma crítica moralizante ou negativa (isso de não fazer histórias é um absurdo, é reacionário, puro consumismo, é infantil, é o vale-tudo, é qualquer coisa a ser mostrada).

Isso por dois motivos:

a) Porque o pós-modernismo, como tendência atual, já em si mesmo dificulta esse tipo de generalizações. O pós-modernismo implica a luta contra meta-narrativas no discurso, implica junção de elementos em processo dialético permanente e rápido. Isso quer dizer que a síntese não é tão duradoura quanto antes. Ela não permanece muito tempo como categoria estável (como nova lei que será quebrada por alguma futura contradição ou oposição a ela). Essa sua assombrosa abrangência e mutação é o que gera, precisamente, confusão ou desconcerto no momento da análise.

b) Porque de fato estamos numa época diferente (seja ela chamada de pós-moderna ou não), com características próprias que precisam ser entendidas. Sem

dúvida, há tendências diferentes, visões com um jeito determinado que se afirmaram nos últimos anos. Alguma coisa mudou. Isso é patente, mesmo quando ainda estamos tentando entender tal transformação. É perigoso ficar cego de entusiasmo pela novidade da mudança (ser pró-pós-modernidade) ou reagir e se fechar pelo medo e a desconfiança diante, precisamente, da ruptura ou desestabilização de conceitos que sempre foram usados com segurança (anti-pós-modernidade).

Resumindo, isto não é mais um novo manifesto (surrealista, futurista ou algo tipo *Dogma 95* no cinema). O que se pretende nesta pesquisa é tentar distinguir características atuais que aparecem na criação e/ou teorização da escrita (literária ou cênica) da dramaturgia atual. No que se refere ao tema de pesquisa, nosso objetivo é explicar, dar um pouco de ar para afugentar a fumaça, esclarecer na medida do possível a real crise da fábula na criação dramaturgical.

A crise da elaboração da história é evidente. É um estado na criação que precisa ser enxergado. Isso não significa que não há mais histórias ou fábulas. De fato existem. Há uma fábula nova que fala e expressa nossa época, a pós-modernidade -no aspecto social, psicológico, estético- um novo e diferente tipo de realismo, por exemplo. Mas isso seria tema para outra pesquisa. Nosso objetivo é olhar para aquela parte da dramaturgia que questiona o fato de ter de se elaborar uma fábula, analisar o questionamento à formalidade e/ou lógica sobre como a narração da fábula foi elaborada até hoje. Isso é o que aqui é chamado de crise da fábula. O que vou apresentar e reunir, por meio de um conjunto de ensaios, são as características ou elementos relevantes que compõem essa crise. Dar algumas respostas a essas questões pode acrescentar idéias, entendimentos e futuras novas discussões para nosso fazer dramaturgical.

Espero que o estudo a ser desenvolvido consiga gerar, com eficácia suficiente, idéias e argumentos que possam iluminar inúmeras inquietações tacitamente compartilhadas entre os criadores dramáticos que decidem encarar a vivência daquilo a que chamamos contemporâneo.

José Manuel Lázaro

Primeira Parte: Na floresta Pós-Moderna

Esta parte tem como objetivo contextualizar a discussão que será desenvolvida. É necessário apresentar elementos com os quais todo criador dramático possa entender a época atual. O panorama histórico e cultural apresentado é o contexto, aquela nossa enorme e confusa floresta, de onde nascem todas aquelas narrções que falam das condições sociais e individuais do sujeito contemporâneo. Essa paisagem, mesmo que confusa, precisa ser enxergada. Baseando-se nesta justificativa, pretende-se discutir os temas seguintes: as origens históricas da pós-modernidade, a identificação de suas etapas, características de época (mídia como força; globalização, pós-marxismo, pós-industrialismo, grupos minoritários, despolitização, crise das metanarrativas etc) e as principais vozes sócio-filosóficas que a comandam. Partindo dessa raiz, será mais viável entender as origens de determinadas manifestações na arte, nesse caso a narração dramática.

1) Enxergando a Pós-Modernidade

A modernidade baseou-se na crença de que o homem finalmente conseguiria agir sobre a natureza e a sociedade forjando o caminho que levasse atingir uma vida satisfatória para todos. Esse era o horizonte a ser alcançado pelo Iluminismo, complexo fenômeno cultural do Ocidente, que determinou diferentes acontecimentos do que hoje se chama de modernidade. Seguindo a análise feita por Jean-Fraçois Lyotard, percebe-se como, nos séculos XIX e XX, as correntes de pensamento estão envolvidas com a idéia de emancipação da humanidade. Essa corrente iniciou seu desenvolvimento no final do século XVIII, com a Filosofia das Luzes e a Revolução Francesa. Tinha-se a confiança de que, por meio do progresso das ciências, das técnicas, das artes e das liberdades políticas, o ser humano finalmente se libertaria de um interminável e antigo lastro histórico de ignorância, pobreza, incultura e despotismo. Esperava-se o nascimento daquela

nação humana habitada por homens felizes graças à escola, cidadãos esclarecidos e donos de seu próprio destino. Esse era o céu prometido pelas diferentes correntes políticas dos últimos séculos, tanto o liberalismo econômico como o marxismo, o socialismo e até o anarquismo. Esse era o horizonte a ser esperado quando se falava de progresso humano.³ Com o passar do tempo, após a segunda guerra mundial, vão se perfilando características de época, tais como o declínio da credibilidade do sistema político baseado em modelos até então bem sucedidos, a crise ecológica, o impasse histórico do socialismo, os tribalismos, a expansão dos fundamentalismos, a crítica ampliação do sistema burocrático do estado, as novas formas de identidade social, as conseqüências da informatização sobre a produção material e sobre o cotidiano. Todos esses fenômenos trouxeram à tona a polêmica sobre a pluralidade e a fragmentação pós-modernas. Se esse esperançoso ideal parece estar naufragando nos países desenvolvidos, não é preciso imaginar como ele luta por sobreviver no terceiro mundo. A classe política continua dissertando com a mesma retórica básica de emancipação humana, lutando por sustentar uma legitimidade que afunda cada vez mais. Mesmo com todo o progresso atingido até agora no âmbito tecno-científico, no artístico, no econômico e político, aconteceram e continuam acontecendo guerras de caráter internacional, continuam os totalitarismos e o implacável distanciamento entre a riqueza do Norte e a pobreza do Sul, o desemprego, os “novos pobres” do pós-modernismo, a crise da escola, a real desculturação escondida sob uma tela midiática de hiper-informação e o isolamento de novas vanguardas artísticas pela nova censura do mercado. As primeiras manifestações da discussão da pós-modernidade vieram à tona nos debates de diferentes áreas culturais, tais como arquitetura, pintura, romance, cinema ou música. Posteriormente se expandiu aos campos da filosofia, da economia, da política, da antropologia, da psicanálise e da sociologia. Assim, dois séculos depois de ter surgido o Iluminismo com todo esse carregamento de promessas e intenções, a humanidade depara-se com um capitalismo vitorioso que

³ Lyotard, Jean-François. *O pós-modernismo explicado às crianças*. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1993, ps 101-102.

não acolhe, como se pretendia, a maior parcela da humanidade; e de outro lado um socialismo burocrático, recentemente desmontado no leste europeu, que apresentou erros irrefreáveis na tentativa de construção de uma sociedade mais justa e igualitária.

A Pós-modernidade é basicamente o resultado de um momento em que a vulnerabilidade do espírito moderno ficou exposta. Veio à tona a crítica à coerência das raízes iluministas. Crítica que já não admite álibis ou desculpas. O poder absoluto da razão e da ciência está agora sob suspeita. Essa crise de credibilidade na base do discurso da modernidade, que já aparece em Nietzsche, só vai se afirmando até encontrar sua formulação mais precisa em dois textos de Jean-François Lyotard: *La Condition Post-Moderne* (1979) e *Le Post-Moderne Expliqué aux Enfants* (1986). Nesses trabalhos se expressa claramente a rejeição diante de toda metateoria ou metadiscurso. Para Fredric Jameson, marxista norte-americano e teórico da crítica literária, o pós-modernismo é uma revolução cultural dentro do espaço do próprio modo de produção capitalista, que se sustenta da mídia. Esta elabora sem parar, e de maneira cada vez mais complexa, condições necessárias para que as vidas estejam cada vez mais dedicadas à experiência de consumo. A mídia transforma objetos, pessoas e fatos em todo tipo de mercadorias (estrelas de cinema, apartamentos, automóveis, músicas, filme, romance, acontecimentos, sentimentos ou experiência política). A quantidade de desejos inculcados e objetos a serem absorvidos pelas pessoas é multiplicada de maneira descontrolada pelos meios de comunicação de massa. Só que Fredric Jameson estabelece que essa é praticamente a única perspectiva a través da qual a dinâmica cultural atual pode ser enxergada. Jürgen Habermas salienta os déficits atuais da racionalidade desenvolvida na modernidade. Sua análise gera a polêmica sobre o fim da história ou de uma nova ordem. A pós-modernidade certamente modifica a linha traçada pela modernidade, combatendo o sentido de unidade da história. Todos os diferentes autores elaboram esforços de interpretação com o objetivo de elucidar uma época complexa. A maioria deles coincide em definir esse tipo de revolução cultural como fruto da reorganização do capitalismo, produzindo agora uma era pós-industrial. Uma era em que a identidade individual

e de classe é constantemente solapada. Uma nova ordem que desregulamenta e privatiza instituições.

A palavra “pós-modernismo” faz referência às características da cultura contemporânea. “Pós-modernidade”, por sua vez, faz referência ao período histórico. Assim, entende-se Pós-modernidade como o conjunto de correntes de pensamento que discutem e reformulam noções clássicas de verdade, razão, identidade, objetividade, a idéia de progresso universal e as grandes narrativas. As normas do Iluminismo não são mais um sustento filosófico. O mundo atual é percebido como incerto, instável, imprevisível. Há um crescente estado de ceticismo em relação à objetividade da verdade, da história, da noção ética, das ideologias e da coerência das identidades. É preciso esclarecer que a condição pós-moderna coexiste com a condição moderna. Ela não se situa após nem contra o moderno. No entanto, representa uma forte compulsão para a desordem, para um anarquismo epistemológico que estimula um sem número de experimentos descomprometidos e pequenas narrativas em evolução constante. O distintivo do pós-modernismo está em ser uma época de globalização, com a comunicação instantânea, a volatilidade do capital, a ação à distância, o aparecimento de novos *apartheids* sociais, a fragmentação do sujeito e o reinado da mídia na estruturação do universo simbólico das grandes massas. A consciência do que tudo isso significa ainda está sendo desvendada. A discussão e a análise sobre o momento pós-moderno, especialmente pelos trabalhos teóricos desde finais dos anos setenta até começos dos noventa, leva consigo a carga da repreensão. É constantemente acusada de ser só uma cultura do pastiche, da superficialidade ou da reflexão estéril. Essas análises não deixam de expressar o medo que resulta de uma época cheia de mudanças rápidas e difíceis de entender imediatamente.

Há alguns elementos definitivos que caracterizam o momento pós-moderno. Entre os mais destacados podemos salientar a fabricação da hiper-realidade, a globalização e, como consequência, o acesso à armazenagem e à oferta mundial de informação, situações mundiais de risco e a especialização flexível no trabalho. Noções ligadas ao conceito de família, nação, trabalho, tradição, natureza e sujeito têm mudado aceleradamente, provocando o

surgimento de diferentes tipos de ansiedades contemporâneas. Isso implica na aparição consistente de grupos antes ocultos (ou facilmente marginalizados) no mapa social. Implica também na exigência de transformações dos conceitos éticos e morais estabelecidos de acordo com uma nova pluralidade que mesmo com sua força ainda é difícil de ser entendida e satisfeita. Esse tipo de ansiedade diante das novas exigências da época pode ser expresso desde a férrea intolerância religiosa ou nacionalista até a anarquia (igualmente intolerante e dogmática) que já não consegue admitir ou ouvir nenhuma outra ordem estabelecida, por mais renovada que seja. Uma característica importante do contemporâneo é a maneira de exprimir o momento presente. O pós-moderno é a experiência do tempo presente vivido como um presente perpétuo, o instante sublimado como algo eterno e imortal.

Estamos numa época de enormes mudanças na maneira como o sistema e suas instituições se reproduzem nas suas bases. Essas mudanças atingem a economia, a política e a subjetividade social. Há um conjunto de fenômenos que estão provocando alterações de intensa magnitude. Se não está aparecendo uma nova ordem de maneira clara, esse conjunto de fenômenos precisa ser estudado ainda com teorias suficientemente compatíveis com o transtorno atual das formas de vida social e, por conseqüência, de suas manifestações artísticas. O sociólogo Luis Carlos Fridman expressa de maneira interessante o espírito do momento: “Vive-se uma cultura inundada de ceticismo e universalismo em que o desacordo permanente e a crítica são bases da condição existencial da sociedade atual.”⁴

O pós-modernismo é uma condição que dificilmente consegue ser demonstrada precisamente, porque ela existe numa ordem do mundo em que todos os fatos ou sinais gerais da realidade que a conformam são indiretos, irreais ou exagerados. É uma realidade fugidia que escapa das nossas mãos, como água entre os dedos, e dificilmente permite ser analisada.

Nesse começo de século é possível perceber que o dinamismo da pluralidade gerada pela globalização não consagrou os ideais (iluministas) da

⁴ Fridman, Luis Carlos *Vertigens Pós-Modernas: configurações institucionais contemporâneas*. Rio de Janeiro, Editora Relume Dumará, 2000, p. 41.

humanidade finalmente unificada e a confiança na completa reformulação da sociedade sob os favores da razão, não trouxe o tão aguardado desenvolvimento do estado de direito e igualdade. No entanto, é perceptível o esforço humano por erigir ou fortalecer instituições que se regem pelo estabelecimento ideal de desígnios humanos. A sociedade pós-moderna está em movimento e, mesmo que ainda seja difícil prever como ela se manifesta, há novas estratégias de intervenção que vão tomando forma.

2) Características do contemporâneo

A floresta cultural contemporânea é mutante, sua flora e fauna brincam com a sua própria transformação. Isso pode criar uma sensação de confusão, de instabilidade constante que não permite enxergar nunca a paisagem cultural. Torna-se difícil descrever o contexto. No entanto, depois de alguns anos, quando o desconcerto passa, já é possível descobrir certas características, certas constantes que se manifestam nesse movimento de mutação ininterrupto e com as quais identificamos o fantasma do pós-modernismo. As características apresentadas a seguir merecem ser ainda discutidas, reavaliadas. Porém, já é possível elaborar sua especificidade.

Globalização

Uma das conseqüências e das características mais destacadas da pós-modernidade é a globalização. Por um lado foi um processo que potencializou recursos de vários tipos: econômicos, tecnológicos e de conhecimento presentes já desde o século passado. Em geral ampliou diferentes possibilidades humanas. No entanto, também se afirmou a desigualdade entre aqueles que conseguem acompanhar o (cada vez mais rápido e incessante) movimento do conhecimento daqueles que com a mesma rapidez vão ficando para trás, marginalizados, com o calado desespero de que cada vez será mais difícil atingir o nível esperado. Aqueles que perdem a esperança de alcançar o conhecimento atual, com a sua assustadora voragem de crescimento, hoje mais do que nunca tentarão encontrar consolo na religião ou na cultura inútil. Afirmou-se dramaticamente a distância entre aqueles que participam da globalização daqueles que apenas sofrem suas conseqüências.

O sociólogo Anthony Giddens opõe-se ao ceticismo simplificador daqueles que consideram a globalização apenas o arranjo mais recente do capitalismo, imaginando enganosamente que as relações sociais não se transformaram substancialmente. Ele sustenta que a globalização é revolucionária,

porque interferiu no conjunto das instituições sociais, influenciou a política e a economia tanto quanto aspectos íntimos e pessoais das vivências do sujeito. O dito capitalismo não é tão coeso nem estruturado como muitos teóricos afirmam, expressa Giddens. A globalização se torna cada vez mais descentralizada. Nenhuma empresa ou nação tem controle sobre seu dinamismo ou conseqüências. Há um cosmopolitismo em que cada vez mais pessoas têm a possibilidade de estar em contato regular com outras que pensam de maneira diferente delas. Isso desgasta as tradições e as referências que sustentavam particularidades culturais. O multiculturalismo cultural acontece de maneira livre, não há como controlar esse fenômeno. Podemos estar ouvindo *reggae* dos anos 80, almoçar no Mc Donalds para depois assistir a um faroeste italiano dos anos 60; compramos um Cd de música popular indiana e um cd pirata da última telenovela da globo com a trilha sonora “internacional” (com músicas dos mais variados estilos e lugares); para jantar ligamos para uma companhia de comida chinesa que envia comida em casa e enquanto esperamos chegar o pedido a televisão anuncia um novo conflito entre Israel e Palestina e um Record de vendas de perfumes franceses em Tóquio. Toda essa informação, fragmentada, diversa, multicultural e muito rápida, entra e sai da nossa percepção diariamente, e não estamos mais surpresos por isso.

No entanto, o cosmopolitismo precisa abranger essa grande parte da população à deriva que nunca consegue seguir a nova ordem e não tem lugar na globalização. Existem micro-ideologias como novos conceitos: de gênero, de auto-realização, de estilos de vida, de escolhas sexuais, de estrutura de lar que têm virado atitude política. Mas é preciso ter consciência também de que existem formas pós-modernas de desterro, tanto nacionais como globais, em que têm aparecido excluídos culturais que precisam ser ouvidos, entendidos para que façam parte dessa nova polifonia atual. Hoje os sistemas de comunicação global sustentam um grau muito forte de penetração e intercâmbio cultural entre o Segundo e Terceiro Mundos com o Primeiro. Nesse contexto, a influência de formas pós-modernas é inevitável. A cultura pós-moderna não se restringe apenas a um conjunto de formas estéticas, é também um pacote tecnológico. Só para dar um exemplo, prestemos atenção na prosperidade dos jogos de computador no

Terceiro Mundo. Já existe um mercado próspero. Nesse sistema também existem, como na televisão, conexões e simulações que tendem a unificar, e não dividir, centros urbanos das próximas décadas, mesmo com as grandes diferenças de renda média existentes. Como Perry Anderson sublinha, cada novo progresso da indústria da imagem aumenta o raio de alcance do pós-moderno. Traz também arrevesados elementos de reprodução do sistema de capital. Nesse sentido o destino do predomínio global é consistente.

Metanarrativas

As metanarrativas são definidas como o conjunto de histórias culturais amplamente partilhadas pelas quais uma sociedade, ou grupo social, às vezes exprime conceitos de verdade ou ideais fundamentais sobre sua cultura. Uma das metanarrativas do modernismo estabelece que a verdade científica é considerada objetiva e, simplesmente, verdadeira.⁵

A condição pós-moderna se caracteriza pela atual incredulidade em relação aos metarrelatos. Ou seja, ao desencanto prevalecente diante das narrativas. Essa condição é compreensível quando se percebe como os metarrelatos, nos tempos modernos, foram responsáveis pela aparição de grandes heróis, grandes momentos e principalmente de grandes objetivos sóciopolíticos e econômicos. Era oferecida uma grandiosidade, almejada para o futuro, de maneira sublime, mas impossível de ser rapidamente atingida. A enormidade dos desejos foi caindo diante de um mundo cada vez mais aburguesado, capitalista e decadente. Um promissor ponto de partida, como foi a Revolução Francesa e a filosofia fundamentada em princípios de razão Iluminista, foi adaptado e usado para justificar renovados modos de autoritarismo, responsável por uma cadeia de ditaduras históricas que não param de surgir. Por trás das promessas de compreender o processo social humano na sua totalidade, deixa-se que uma violência culturalmente homogeneizadora passe o rolo compressor no que é

⁵ LEMERT, Charles. *Pós-modernismno não é o que você pensa*. São Paulo, Edições Loyola, 2000, p. 89.

diferente e por isto heterogêneo, portanto reprimindo uma real pluralidade cultural.⁶

As denúncias pós-estruturalistas e pós-modernas desvendaram a opressão escondida no discurso na modernidade com tons culturalistas, etnicistas e sexistas. Por trás dessas formulações, há um modelo centralizador, um modelo de poder, presente implicitamente e gerador de autoritarismos e marginalizações representadas sempre subliminarmente no discurso cultural. Charles Lemert descreve esse modelo com a terrível metanarrativa que ele alimenta:

“O macho branco, europeizado, heterossexual e burguês é o Centro perdido, o significante zero que, tendo sido expulso do armário do orgulho cultural, ainda é, na política cultural de hoje, o significante zero. Esse homem categórico funciona agora menos como centro modernizante de que foi a fonte indizível de todo significado. No entanto, ele funciona. Incapaz de contar sua história, que tem sido a alegada história de todos, ele permanece, mesmo assim, com o signo contra o qual e a partir do qual a política da diferença se articula. Contudo, e mal se precisa dizer, ele está cada vez mais fraco tanto no sentido categórico como no político concreto. Sua recém-descoberta fragilidade é um correlato direto de um enfraquecimento da força persuasiva da própria modernidade. A modernidade foi, ou é, como se queira, a cultura que sonhou, ou sonha, com uma humanidade comum, verdadeira e universal.”⁷

Autores como Michel Foucault e Jean-François Lyotard reagem diretamente contra noções de metanarrativas ou metateorias nas quais todas as coisas possam ser categorizadas. Segundo eles, se existe alguma verdade eterna e universal, ela nunca pode ser discriminada com rápida precisão. As metanarrativas, ou seja, aqueles amplos esquemas de interpretação (como os deixados por Marx ou Freud) são censurados por gerar uma ineficaz leitura totalizadora que só trouxe uma crescente incredulidade. Diante disso Foucault sugere a necessidade de gerar uma

⁶ Pós-facio de Silvano Santiago em: Lyotard, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 2000, p. 127.

⁷ Lemert, Charles. *Pós-modernismo não é o que você pensa*. São Paulo, Edições Loyola, 2000, p. 121.

pluralidade de discursos no poder. Lyotard, seguindo a mesma linha, sugere a criação de novos jogos de linguagem. As idéias de Foucault merecem ser estudadas de maneira particular. Suas reflexões sobre a relação entre poder e conhecimento são uma das principais matrizes nas argumentações, posturas e representações na cultura e na arte contemporânea. O universo descentrado, des-autoritário e incomensurável proposto pela pós-modernidade até os anos noventa foi o que Foucault definiu como “heterotopia”. Lyotard acolhe esse caminho com uma visão de mundo em que jogos de linguagem múltiplos e inconciliáveis crescem ao mesmo tempo. Acredita-se (de maneira utópica, segundo alguns críticos) que não vale a pena estabelecer um acordo ou regulamentação na troca semântica entre as linguagens e seu jogo interativo. Todo consenso implicaria violentar sua livre heterogeneidade. No entanto, a crítica alerta diante do perigo de que tais narrativas se descentrando e desestruturando a si mesmas só terminem gerando formas mais maleáveis em que novos discursos autoritários possam se esconder.⁸ Aliás, a rejeição de toda nova metanarrativa humana é já em si mesma uma outra metanarrativa, pois é um discurso que tem sua própria carga de autoritarismo.

Lyotard e suas formulações foram a marca definitiva que explicava os traços narrativos do contemporâneo. Com ele ficou definida a atitude de desconfiança diante das metanarrativas. Os princípios orientadores que comandavam a teoria literária estavam sendo desconstruídos, e as mitologias universais até então estabelecidas para delimitar a atividade discursiva mundial deixavam de se sustentar. Toda narrativa totalizadora que afirmasse governar uma representação social estava dissolvida. Nesse sentido, uma das autoridades desmontadas ou enfraquecidas foi a soberania cultural de Ocidente, com o conjunto de tradições políticas e intelectuais que ela trazia. O mundo onde convivem as diferenças étnicas e o intercâmbio cultural ficou em aberto. No entanto, apareceu um jogo desordenado de dominações e subordinações, de alianças e diferenças caminhando lado a lado, mas sem estarem ligadas por algum forte princípio unificador. Um traço constante de nossa época mostra que há uma suspeita ou desconfiança diante das “estruturas de ordem”. Ou seja, desconfia-se

⁸ CONNOR, Steven. *Cultura Pós-Moderna*. São Paulo, Edições Loyola, 1993, p. 24

que essa ordem estabelecida seja a única possível ou a melhor para produzir (no caso do conhecimento técnico e científico) ou representar (no caso da cultura e da arte) uma realidade de maneira legítima. Com certeza percebe-se que “se torna impossível submeter todos os discursos (ou jogos de linguagem) à autoridade de um metadiscorso que se pretende a síntese do significante, do significado, isto é, universal e consistente.”⁹

Revolução molecular

Como conseqüência, se as grandes narrativas não sustentam mais, no discurso pós-moderno a pequena narrativa (chamada também de micronarrativa) se fortalece como uma forma mais adequada de invenção imaginativa e de saber científico.

Se é difícil agora enfrentar a estrutura do sistema (manifesto através do estado, do país, da burocracia, das empresas multinacionais, das escolas, etc), por estar composta de máquinas enormes cuja programação repressiva não permite mudanças, a única liberação possível vem da “Revolução Molecular”. Esse impulso prega fragmentar o sistema, desconstruir os grandes organismos em cada micro-espço (seja na aula, na casa, no hospício, no banco, no trânsito ou na praça) até reduzi-las a suas menores moléculas. É possível encontrar diferentes exemplos para esse tipo de manifestação. Pela Internet, pessoas e grupos se unem na recusa à compra de produtos norte-americanos vindos de multinacionais que financiam o imperialismo (tipo Coca-Cola ou McDonal’s). Durante a invasão dos EU no Iraque, pequenos grupos de pessoas com cartazes de protesto reuniram-se em diferentes partes da cidade de Barcelona, invadiram o trânsito e o paralisaram por 5 a 10, minutos protestando contra a invasão e contra o apoio do governo de Aznar a essa ação. A revolução não aparece pela ação de uma massa reunida no Partido ou Sindicato. Ela se manifesta por despedaçamento, anarquia, evitando-se as unidades maiores, as normas, os centros de comando.

⁹ Lyotard, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 2000, p. xi.

A dificuldade do consenso ideológico

O consenso já é encarado como inatingível. Há agora só um estado de discussões em processo, sem final estabelecido. Há uma complexa rede de ecletismo no movimento pós-moderno. Uma mistura de várias tendências e estilos sob o mesmo nome. O pós-modernismo dificilmente permite ver ou visualizar uma unidade. Pela sua própria natureza, sempre será um risco intelectual opinar sobre ele, que sabe flutuar muito rapidamente.

Especialização flexível

Na economia das sociedades capitalistas avançadas vive-se progressivamente sob o impacto da *especialização flexível* (é possível encontrar esse último termo explicado por Fredric Jameson). Na época da especialização flexível, a profissão deixou de ser aquela base estável e segura onde se apóia a experiência de trabalho de toda uma vida. A instabilidade está na ordem do dia. A própria dinâmica da especialização flexível gera atividades continuamente modificadas. As pessoas que estão sob o ritmo desse tipo de atividade comumente não se apegam muito às coisas. O permanente clima de mudança não o permite. Nesse ambiente são necessários seres humanos informados, autônomos, criativos e que se sentem à vontade na instabilidade.

Vejamos a definição de Luis Carlos Fridman: “Tudo pode acabar de uma hora para outra quando acontece a reengenharia das atividades, das funções e alocações de recursos. A nova organização da produção derivada das inovações tecnológicas pressiona aos trabalhadores a se adaptarem a novas habilidades e iniciativas. A vivência de tempo é profundamente alterada: não há mais longo prazo”.¹⁰

Num contexto desenvolvido dessa maneira, a elaboração da segurança, da continuidade da atividade, é minimizada. Isso significa, portanto, a perda da estabilidade e da perspectiva sobre o futuro. Isto é um elemento muito importante

¹⁰ Fridman, Luis Carlos. *Vertigens Pós-Modernas: configurações institucionais contemporâneas*. Rio de Janeiro, Editora Relume Dumará, 2000, p. 56

que gera um tipo de atitude, um tipo de percepção particular no receptor atual diante dos elementos da cultura, especialmente os narrativos.

Compressão do tempo e do espaço

A percepção do espaço, nas condições contemporâneas, tornou-se um problema primordial desde a segunda metade do século XX, assim como o problema do tempo era uma preocupação que se manifestava intensamente nas primeiras décadas desse mesmo século (como se evidencia nos trabalhos de Marcel Proust e James Joyce). Na pós-modernidade, e especificamente desde os anos 70, vêm ocorrendo mudanças abissais nas práticas culturais, políticas e econômicas. Fredric Jameson é um dos primeiros autores a ressaltar que a mudança na cultura pós-moderna é impulsionada por uma crise da nossa experiência do tempo e do espaço. Ambas categorias sofrem um nível tão intenso de mutação que dificilmente conseguimos acompanhar seu ritmo. Jameson analisa a condição pós-moderna e a maneira como o consumismo e o capitalismo pós-industrial transforma a vivência dos indivíduos contemporâneos nesses dois aspectos.

Um conceito muito importante na discussão atual fala da “compressão do espaço e do tempo”. Essa noção é fonte de amplas discussões e influências em diversas áreas culturais, como sociologia, antropologia, filosofia, literatura, cinema e arte em geral. Na condição pós-moderna a época e a região do indivíduo não é mais um elemento unificado, pois está interligada ou sofre a constante interferência de outros contextos de espaço e tempo. De outro lado essas dimensões são cada vez mais “comprimidas”, na tentativa de extrair o máximo de vantagem delas e na vontade de usar (ou melhor, sugar) suas possibilidades em seu mais alto grau. Assim, o espaço tem a confluência de vários espaços, o tempo é a reunião intensa e acelerada de vários tempos paralelos (determinado por uma ou várias ações paralelas). Perry Anderson retoma as argumentações desenvolvidas por Jameson, ampliando a análise através da perspectiva histórica. Com a descrição histórica da percepção tempo e espaço feita por ele, pode-se entender como a compressão de ambas as dimensões não é simplesmente uma

característica contemporânea. Ela é resultado de um processo histórico que tem sementes desde a Renascença, tomando forma no Iluminismo, afirmando-se na era industrial até adquirir intensidades nunca antes experimentadas no final do século vinte. O autor sublinha como essa experiência de compressão do tempo-espaço provoca desafios, estímulos, conflitos e perturbações que se refletem em uma diversidade de reações sociais, culturais e políticas. Seguindo o rumo de tal reflexão, nós acrescentamos a importância de tal influência nas expressões artístico-culturais, especialmente aquelas que têm relações com a narrativa (literária ou dramática) em que o imaginário espelha como a sensação de tempo e espaço é apreendida pelo ser humano atual. Vejamos no trecho seguinte como ele nos introduz ao conceito de “compressão” dessas duas categorias na pós-modernidade:

“A seguir vou me referir com frequência ao conceito de ‘tempo-espaço’. Pretendo indicar com essa expressão processos que revolucionam as qualidades objetivas do espaço e do tempo a ponto de nos forçarem a alterar, às vezes radicalmente, o modo como representamos o mundo para nós mesmos. Uso a palavra ‘compressão’ por haver forte indícios de que a história do capitalismo tem se caracterizado pela aceleração do ritmo da vida, ao mesmo tempo em que venceu as barreiras espaciais em tal grau que por vezes o mundo parece encolher sobre nós. O tempo necessário para cruzar o espaço e a forma como costumamos representar esse fato para nós mesmos são indicadores úteis do tipo de fenômeno que tenho em mente. À medida que o espaço parece encolher numa ‘aldeia global’ de telecomunicações e numa ‘espaçonave terra’ de interdependências ecológicas e econômicas – para usar apenas duas imagens conhecidas e corriqueiras -, e que os horizontes temporais se reduzem a um ponto em que só existe o presente (o mundo do esquizofrênico), temos de aprender a lidar com um avassalador sentido de *compressão* dos nossos mundos espacial e temporal.”¹¹

Assim, os estáveis conceitos de espaço e tempo eram cada vez menos adequados diante dos fluxos da experiência humana e os intensos processos de

¹¹ Harvey, David. *Condição Pós-Moderna*. São Paulo, Edições Loyola, 2000, p. 219.

mudança social. A compressão do tempo e do espaço gerada pelo capitalismo pós-industrial vai prescindindo cada vez mais das tradições, raízes regionais e limites geográficos. Esses elementos são o cúmulo de fragmentos que reúnem um conglomerado particular. Como consequência disso, não é mais possível pensar no tempo e no espaço de maneira unificada.

Jameson sublinha como nossas experiências culturais quotidianas estão dominadas por categorias de espaço e não pelas de tempo (como acontecia prioritariamente no modernismo). O espaço foi aniquilado, demolido, por meio do tempo. A noção de lugar se torna um hiper-espaço e a noção de período de duração se tornam um minitempo. Assim, o consumo dos elementos na pós-modernidade segue a seguinte fórmula para elaborar a compressão: hiperespaço encapsulado em um minitempo. O desenvolvimento contemporâneo, ou seja, o progresso pós-moderno, trouxe uma conquista da categoria cultural de espaço. São abatidas múltiplas barreiras espaciais anteriormente estabelecidas e definidas. O espaço tornou-se uma categoria incerta, variável, de definição instável. Isso é resultado da própria maneira como o progresso pós-moderno foi concebido.

A televisão foi o aparelho que possibilitou e fundamentou o processo de aniquilação do espaço por meio do tempo. Também fundamentou a percepção comprimida de ambas as categorias. Perry Anderson explica como a massificação cultural televisiva gera a possibilidade de coexistência de uma enorme “gama de imagens vinda de espaços diferentes de maneira simultânea.” Todo o espaço do mundo é encolhido, resumido, sintetizado numa série de imagens intermitentes via televisão. O preparo de pratos típicos de cozinha de múltiplas culturas do planeta pode ser visto num único programa de televisão, a complexidade geográfica do mundo se reduz a uma série de imagens numa estática tela de televisão. O mundo inteiro pode assistir aos Jogos Olímpicos, à Copa do Mundo, à queda de um ditador, ao resgate num seqüestro, à invasão dum país, a uma reunião da cúpula política, a uma tragédia mortal, à última anedota de uma estrela de rock, um recente atentado terrorista ou o último parecer do FMI, tudo isso em questão de minutos. O turismo visual em massa, filmes espetaculares feitos em épocas e locações distantes, torna esse tipo de experiência acessível a milhares de pessoas

em milhares de espaços num único e reduzido instante de tempo. A imagem de lugares e espaços se torna aberta à produção e ao uso efêmero, mas também a um intercâmbio e avaliação intercultural como nunca antes se tinha experimentado.

Como resultado desse processo, o hiperespaço pós-modernista ultrapassou a capacidade do corpo humano de se localizar, de organizar perceptivamente a complexidade do espaço que o circunda e a possibilidade de estabelecer um mapeamento dentro da complexidade do mundo exterior. Esse estado de disjunção entre o corpo e o ambiente é símbolo da nossa insuficiente capacidade mental para conseguir mapear toda a rede global e multinacional de comunicação na qual, como sujeitos contemporâneos, nos encontramos presos.¹²

Mercado e plebeização

A vivência habitual de hoje é o espaço onde mensagens que geram intensa fascinação tentam fisgar o desejo e a imaginação. Visões permanentes sobre erotismo, moda, humor pululam no ar. Há a promessa do *self-service* cultural absoluto para você escolher e se satisfazer. É assim que funciona a democracia. Na economia, sustenta-se uma sociedade de consumo cada vez mais personalizada. O mercado seduz o indivíduo isolado, chegando a saturá-lo com uma moral hedonista. O resultado é a invasão desenfreada do consumo massivo (o já mencionado *self-service*, o marketing e a publicidade em alta rotação). É dessa maneira que se percebe como a cultura pós-moderna parece se caracterizar por uma nova mitologia: o mercado. Talvez como foi a máquina no modernismo. O contemporâneo parece considerar desimportante tudo o que está fora da cultura comercial. Toda cultura alta ou baixa é deglutida num único sistema em que o mercado parece incluir tudo. Mas essa transformação também traz uma metamorfose social. É aí que entra o que Jameson chamou de plebeização.

Jameson usa um termo brechtiano importante para captar esse processo de nivelamento da cultura alta e baixa pelo mercado: plebeização. Esse termo não implica a deselitização ou uma superação da distância de classe, mas uma

¹² Jameson, Fredric. *Pós-modernismo. A Lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo, Editora Atica, 2000, ps 70-71.

invalidação da diferença social. Ou seja, o desgaste ou supressão de qualquer categoria do outro no imaginário coletivo. Conceitos genéricos como o de alta sociedade, ou o submundo, o nativo de algum país ou o estrangeiro não causam mais estranheza. Aliás, nenhuma posição social é fechada ou fixa. Há mais intercâmbio comunicativo entre classes de um lado. Porém estar numa classe não significa estabilidade. Uma pessoa pode mudar de classe ou condição social facilmente por determinada situação. Nenhuma posição na escala social é permanente, as condições são intercambiáveis e a mobilidade pode ser indeterminada. Essa plebeização não necessariamente dá indícios de um maior esclarecimento popular, mas novas formas de embriaguez e ilusão. A plebeização, afirma Jameson, de fato implica a ampliação da base social da cultura moderna. Mas por outro lado significa também a diluição da sua substância crítica para a produção da poção pós-moderna. Mais uma vez a qualidade é trocada pela quantidade. Nesse sentido há um claro processo de vulgarização cultural de caráter mundial cujas ambigüidades ainda chamam a atenção, estando em processo de análise. Como Perry Anderson acertadamente comenta, se na época da Reforma o veículo para descer à vida popular era a religião, na pós-modernidade o veículo é o mercado.¹³

Instantaneidade e descartabilidade

A forte e massificada produção de mercadorias gerou dois tipos de valores: a “instantaneidade” (em estreita relação com a crescente hiper-valorização do tempo presente) e a “descartabilidade”. Como exemplos da primeira, vemos aparecendo cada vez mais alimentos e refeições instantâneos e rápidos. No segundo caso, há cada vez mais objetos descartáveis como xícaras, copos, pratos, talheres, embalagens, guardanapos, roupas, revistas, livros, discos etc. Aparece uma “sociedade do descarte” (como foi batizada por alguns autores nos anos 70, entre eles Alvin Tofler). Assim como essa sociedade se desvencilha rapidamente de bens produzidos, uma vez internalizado o valor inerente a essa prática, com o

¹³ Anderson, Perry. *As origens da pós-modernidade*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor. 1999; p. 13.

tempo também será capaz de se desfazer de valores, estilos de vida, relacionamentos estáveis, apego às coisas, lugares, momentos do passado, aspirações para o futuro, pessoas e formas até então aprendidas de agir e ser. Esse foi um dos fatores de forte influência para o impulso acelerador e fragmentário do pós-moderno. Se por um lado houve uma maior comodidade e praticidade diante dos produtos em circulação, também é verdade que as pessoas foram forçadas a lidar com o sentimento resignado de obsolescência instantânea diante das coisas.

Assim, na pós-modernidade há um fluxo intermitente de imagens descartáveis. Dentro dessa multiplicidade de códigos, eclética e multifacetada, há grupos que sempre foram oprimidos (tomando em conta o novo oprimido resgatado na pós-modernidade: de raça, de gênero, de prática sexual) lutando por estabelecer sua identidade e por criar um espaço estético e conceitual, próprio deles, que seja realmente ouvido na cultura. No entanto, é importante estar alerta para ver como determinadas forças agem nessa efemeridade dos símbolos. A momentaneidade das imagens não é sempre casual e muito menos ingênua. Há forças no poder que também manipulam a maneira como a descartabilidade vai funcionar. Assim, se muitas imagens vão ser facilmente retiradas e esquecidas, é muito provável que as propostas deixadas por grupos antes marginalizados sejam as primeiras a ter essa sorte. Aceita-se o incômodo que causam porque existe a possibilidade de que elas não tenham muita durabilidade. É uma espécie de repressão por trás dos panos, seguindo a aparente democracia exigida. Muitas imagens e textos entram e serão descartados com certa ênfase (sumindo para sempre ou demorando um pouco em voltar a aparecer). No entanto, outras imagens (geralmente bem recebidas pelos centros conservadores no poder) são aparentemente descartadas, mas na verdade elas estão aparecendo uma e outra vez. Na sua aparente descartabilidade, o que acontece realmente é que está sendo descartado o significante mas não o significado. Ou seja, há significantes que persistem no poder, só que trocando o significante constantemente. Ele sempre aparece trajado de maneiras diferentes. Os discursos menos favorecidos terão que lutar para ter a oportunidade de surgir de novo e se fazer ouvir. Nesse jogo de efemeridade e descartabilidade, muitas imagens entram e saem rapidamente. No

entanto, é preciso não ser cegado na confusão que esse fluxo rápido produz. Os significados têm se ampliado e adquirido maior complexidade, mas há significados que ainda são mais favorecidos do que outros por forças manipuladoras no poder. Não é o caso entrar numa discussão sociológica agora, porém é importante que todo criador esteja alerta na hora de elaborar uma estrutura artística com a sua fusão de significantes e significados.

A era de Hiperinformação

Nos últimos cinquenta anos, é possível perceber que as ciências e técnicas de vanguarda estão relacionadas por meio de jogos e construção de estruturas de linguagem: a fonologia e as teorias lingüísticas, as matemáticas modernas e a informática, as linguagens do computador, a elaboração de bancos de dados, a telemática etc.¹⁴ Atualmente já é de conhecimento comum que a normalização, massificação, a comercialização e a miniaturização dos aparelhos transforma de maneira cada vez mais rápida a operação de aquisição, classificação, acesso e exploração dos conhecimentos em circulação. Há condições para pensar que o atual desenvolvimento das condições materiais de movimentação cultural humana vai gerar a afluência de linguagens e culturas em comunicação. Essas condições materiais são, por exemplo, a crescente multiplicação de máquinas informacionais agilizando a circulação dos conhecimentos, os meios de circulação humana (transportes de todo tipo), todos os sons, textos e imagens transmitidos nos meios de comunicação. Isso exige a criação contínua de novas linguagens que intensificam o prazer e o interesse pela aquisição de conhecimento.

As sociedades pós-industriais vivem ingenuamente abarrotadas pela informação. Não só procura-se cada vez mais o consumo pela informação publicitária, como também se consome informação intermitentemente nos produtos do dia-a-dia: no *design* (do novo sofá, calça ou tênis), na embalagem de artigos. O sujeito torna-se um terminal que acumula incessantemente um amplo repertório de dados. As pessoas engolem mensagens culturais, sem consciência,

¹⁴ Lyotard, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 2000, p.3

com poucas armas de discriminação. Também é verdade que ter plena consciência desse fluxo pode levar à loucura. Toda essa corrente informativa vem dos *mass media* e da parafernália ofertada pela tecnociência (microcomputador, celular, vídeo, máquinas fotográficas digitais etc.). No entanto, as mensagens não se destinam a uma coletividade integrada, mas a um terminal (um indivíduo) isolado de outros, formando um público espalhado. A massa pós-moderna é atomizada (ultrafragmentada). A massa moderna ainda se sentia motivada por interesses de classe e idéias. Na pós-modernidade do final do século vinte, só aparece um espectro difuso de indivíduos atomizados, recebendo informação em separado. Além disso, há uma forte contradição: na era da hiperinformação é irônico perceber que quanto mais disponível se torna o conhecimento, as pessoas ficam mais confusas, como se cada vez soubessem menos como usar tudo aquilo que sabem. Diante da hiperinformação contemporânea há, uma negação voluntariosa da complexidade do mundo.

Com a mídia, a transmissão de conhecimento já é tecnicamente tão rápida e exaustiva, que a necessidade de transmissão de informação ou cultura por meio do relato é muito menor. A narratividade não tem mais como prioridade uma função informativa. O relato precisa agora dar mais conta do prazer, da sensação, do estado, do momento.

Entre simulacros e hiper-realidades: o poder do signo

A característica apresentada a seguir esta intimamente relacionada à característica anterior. A hiper-realidade é uma consequência da hiperinformação. Há uma frenética invasão do cotidiano com a tecnologia eletrônica de massa e individual. Há uma saturação da vivência cotidiana com informações, diversões e serviços. Na era da informática, quando a informação e o conhecimento têm um tratamento computarizado, lida-se mais com signos do que com coisas. Se o motor acendeu a revolução moderna há um século, o chip, o microprocessador, gerou o movimento pós-moderno. A tecnologia vai programando o dia-a-dia de maneira tal que se torna impossível voltar a viver sem ela.

É estabelecido que o mundo contemporâneo é menos real ou é hiper-real. O que essa noção está indicando é que o mundo cultural atual é mediado. A mídia e sobretudo a televisão são instrumentos pelos quais adquirimos a “percepção do mundo”. Na contemporaneidade existe uma “cultura mediada” que possibilita amontoar imagens do passado e de outros lugares e culturas, tudo de maneira simultânea, numa só tela de televisão. Isso gera as condições de hiperinformação. A cultura mediada é definida como a forma cultural que comunica representações da realidade por meios indiretos, como na cultura produzida pela prolongada exposição de massa à televisão e a outros meios televisuais.¹⁵ Por exemplo, uma tela de cinema é um meio que ao projetar imagens diante de nós, atrai nossa atenção de tal maneira que nós também projetamos nela desejos e sentimentos vindos do subconsciente. O que já acontece com o cinema, com a televisão somente se intensifica. Meios televisivos comuns e meios televisivos avançados, como o *vídeo game* e a Internet, realmente vão além da realidade. Criam uma outra, intensa e conectada, com laços estabelecidos com o subconsciente, gerando a conhecida hiper-realidade. Vejamos a definição de Charles Lemert sobre o hiper-real:

“A hiper-realidade é uma outra dimensão da realidade que recolhe suas imagens e conteúdos de um pretense mundo real e os refaz em formas mediadas vastamente mais complexas do que alguém vivencia no chamado mundo real. O hiper-real é, literalmente, mais real que a própria realidade.”¹⁶ Um fato importante a ser tomado em conta é que tal percepção pode ser manipulada devido precisamente ao poder dado aos instrumentos mediadores de informação do real. Nosso senso de realidade é indireto, mediado, portanto capaz de receber invasões e modificações. Nossa capacidade de apreciação pode ser ampliada, deslocada, distorcida, corrompida, intensificada sem que tenhamos plena consciência disso.

Os signos podem ser “digitais” ou “analógicos”. Os signos digitais são códigos abstratos (números, letras e línguas) que o receptor precisará dominar e

¹⁵ Lemert, Charles. *Pós-modernismo não é o que você pensa*. São Paulo, Edições Loyola, 2000. p. 88

¹⁶ Idem. p.52

reconhecer para decifrar o objeto a ser mencionado. Exemplo: o celular NOKIA 3310 é um modelo bem conceituado. Para muitos, além da marca, é necessário saber o número (3310), para identificar o estilo do modelo ao qual se refere. Os signos analógicos já se assemelham mais ao objeto representado (fotos, gráficos que representam o objeto de referência). O signo digital permite escolher, o signo analógico permite reconhecer. Com a invasão da computação digital no cotidiano (calculadoras, celulares, computadores portáteis, artefatos elétricos, especialmente de vídeo e televisão) estamos assistindo à digitalização do cotidiano social.

Na pós-modernidade aparecem novos sistemas de signos e imagens, cujo forte poder constitui um aspecto diferente e próprio da condição pós-moderna. Isso tem vários aspectos de análise. Por exemplo, a publicidade e as imagens da mídia adquiriram um papel integrador nas práticas culturais, ajudando também no crescimento de uma parte da estrutura do capitalismo atual. Mas isso tomou um caminho que foi além da simples interpretação marxista do assunto. Perry Anderson explica como a publicidade ultrapassou aquela idéia inicial de informar ou promover coisas. Ela se volta cada vez mais para a manipulação de desejos e gostos por meio de imagens que não necessariamente têm mais relação com o produto a ser vendido.

Há uma manobra básica da pós-modernidade que conseguiu se tornar habitual: a transformação da realidade em signo. A atual preponderância do simulacro do real se sustenta no signo. A fórmica é signo do jacarandá, um tecido simula por meio do seu estampado a pele de onça, o perfume Chanel # 5 não é simplesmente um perfume, é um signo de status e seu uso provoca uma determinada leitura. Palácios de diversão como Epcott e Disneyworld tornam possível viver por um dia numa época antiga sem precisar estar de fato lá. Há também castelos oferecendo finais de semana medievais (comidas e roupas típicas, mas tudo isso com um sistema de aquecimento muito contemporâneo). Ou seja, por uma múltipla experiência quotidiana (que implica experimentar comida, hábitos culinários, música, televisão, espetáculos e cinema) é possível vivenciar a geografia do mundo, com realidades substituídas, como um simulacro. Pode-se argumentar que tal condição não é uma característica recente, ou tipicamente pós-

moderna. Ela é um traço inerente à própria condição cultural do ser humano. Isso é totalmente válido. No entanto o que se destaca na condição pós-moderna é a forte sobreposição do “simulacro da realidade” diante da própria realidade. Em consequência disso, ocorre a crescente e perigosa perda do referente original do real pelo ser humano.

É importante ver o papel do simulacro no pós-modernismo. Entende-se “simulacro” como uma imitação de tal perfeição, tornando muito difícil distinguir a diferença entre cópia e original. A partir do século XXI, tivemos uma palavra melhor para definir isso: clonagem da realidade. Há cada vez mais exemplos disso no ambiente pós-moderno. No campo da política, para mencionar um exemplo, os fabricantes de imagens e a mídia têm um poder cada vez mais forte na moldagem de identidades políticas. A arquitetura também trouxe novos exemplos contundentes de simulacro. Com os modernos materiais de construção é possível reproduzir prédios antigos cuja semelhança atinge tal exatidão que torna-se duvidosa a identificação do original em relação ao reproduzido. Da mesma maneira, a aprimorada fabricação de falsos objetos de antigüidade e de arte é cada vez mais desenvolvida, o que traz muitos problemas para colecionadores e museus. Aparece um novo problema: as imitações passam a ser reais, e os modelos originais assumem a suspeita qualidade de uma imitação. Tal confusão traz resultados complexos. A “reprodução do passado”, além de se tornar uma nova mercadoria, enfraquece ou até elimina a importância de produtos originais de um passado que é facilmente reproduzido no presente.¹⁷

O sociólogo francês Jean Baudrillard desenvolve uma explicação para mostrar qual o efeito do simulacro na sociedade. Nas suas teorias, ele afirma que o mundo da cultura contemporânea “encontra-se apartado de toda base necessária na realidade.” Seguindo essa escola de pensamento, a vida social atual é mais um espetáculo que simula a realidade do que a realidade mesma. As pessoas têm contato com a realidade só por meio de mídias. Isso não implica necessariamente que o mundo não existe, mas apenas que está presente em uma forma nova e

¹⁷ Harvey, David. *Condição Pós-Moderna*. São Paulo, Edições Loyola, 2000, pp 261-262

estranha. As mensagens são lançadas a esmo, mas não são elaboradas de qualquer maneira. Não permanecem simplesmente representando o real, agora se tornam o real. Elas não procuram mais apresentar o referente, agora elas querem ser o próprio referente. Procurando o domínio do poder simbólico, as mensagens são criadas visando à espetaculosidade da vida, à simulação do real e à sedução do sujeito. É valendo-se do bombardeio informacional que o consumo, os *mass media* e a tecnociência modelam, motivam e controlam a nebulosa coletividade pós-moderna. O simulacro é manso, fácil de manejar e flexível o suficiente para permitir a criação de uma hiper-realidade. Intensificado, estilizado; o simulacro faz o real parecer mais real do que verdadeiramente é, elaborando um aspecto desejável. Diante do simulacro assim constituído, o real adquire agora uma aparência dura e intratável. A clonagem da realidade tem gerado um encantamento particular. Porém, a realidade clonada está sendo esquecida e adiada. Isso é compreensível, ela se tornou maçante e quase insuportável.¹⁸

Consumo de comunicação de massa

A cultura literária foi substituída pela comunicação de massa. A produção de narrativas midiáticas cria uma realidade à parte. Isso é patente com o atual dilúvio de imagens (televisão, computadores, publicidade etc.), a onipresença da mídia e a integração entre vídeo, som e bancos de dados. Esse é o contexto em que são criadas as condições para promover a dedicação a um consumo oco e repetitivo, a través do qual o capitalismo consegue se expandir. No período contemporâneo, a tecnologia e os meios de comunicação são os reais condutores da função epistemológica na massa cultural receptora. Se a epistemologia está ligada à percepção, atualmente isso funciona dentro de um aparato e de um aparelho tecnológico. Desde o aparecimento da fotografia, passando pelo cinema e depois a televisão, a tecnologia estética começou a se infiltrar na obra de arte visual e a colonizá-la. Como resultado, aparecem imagens híbridas altamente

¹⁸ Ferreira dos Santos, Jair. *O que é pós-moderno*. São Paulo, Editora brasiliense. 1994, pp 95-97

complexas que se impõem em diferentes expressões, desde instalações até arte computacional.¹⁹

Vivemos na sociedade da imagem. Os sujeitos humanos estão expostos, sem senti-lo, a um bombardeio de até mil imagens por dia. É uma maneira nova, diferente, de consumir e vivenciar a cultura. Essa hiperassimilação de imagens é um elemento que está totalmente incorporado pelo sujeito. Ele o respira como se fosse algo natural. Como consequência dessa situação, a reflexividade, a análise conceitual do sujeito, se perde nessa catarata superabundante de símbolos selvagens que aparecem e desaparecem sem cessar. Desligar a televisão ou passar por seus “intervalos comerciais” tem muito pouco a ver com o intervalo numa peça de teatro ou com o espetacular final de um filme na sessão de cinema. No caso do cinema e do teatro, a memória ainda conserva as imagens marcantes obtidas durante o tempo e espaço em que a narração foi emitida. Enquanto as luzes se acendem, a memória se reacomoda e começa um processo de recapitulação e reintegração na vida quotidiana. A televisão está tão inserida na nossa vivência quotidiana que dificilmente tem essa separação. Suas imagens em fluxo passando o dia inteiro sem interrupção adquirem outra posição na sensibilidade da memória. O fluxo de imagens se torna neutral, já nada nos assombra ou atinge. As imagens deixam de manter essa posição e essa presença que ainda conservam no teatro ou no cinema.²⁰ As crescentes complexidades das linguagens estéticas atingem espaços da existência dos indivíduos como nunca antes tinha acontecido. O universo das mercadorias sabe que está conseguindo colonizar o imaginário coletivo da massa contemporânea. Isso por meio da exploração dos registros simbólicos e de apelações libidinais em torno do consumo de produtos. A sintaxe desses elementos ultrapassa a simples verificação propriamente econômica da acumulação de capital ou da circulação de mercadorias. Tudo vira espetáculo. Conflitos afetivos e familiares são

¹⁹ Jameson, Fredric. *Espaço e imagem. Teorias do pós-moderno e outros ensaios*. Rio de Janeiro, 1995 Editora UFRJ, p. 119.

²⁰ Jameson, Fredric. *Pós-modernismo. A Lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo, Editora Ática, 2000, p. 94.

manipulados e comercializados em programas de *talk-show* em que aparentes fatos reais são adulterados. Altercados de vizinhança das populações pobres são manuseados por apresentadores de televisão, tais como Ratinho no Brasil ou Laura Bozo no Peru, com o falso objetivo de apaziguar problemas humanos. Sem falar do enorme espetáculo montado pela mídia internacional em torno das peripécias sexuais de Bill Clinton. A indústria de comunicação de massa faz da realidade um espetáculo que não pára mais.

Uma outra mudança decisiva gerada pela comunicação de massa é a enorme expansão do conhecimento às mais variadas esferas da vida social. Contra as expectativas esperadas, e prometidas pelo Iluminismo, a sociedade da descoberta e da invenção nem sempre acompanha os altos ideais da humanidade. Vivemos num mundo em constante risco de destruição. A aspiração de que a acumulação e o desenvolvimento de conhecimento traria a liberdade e o domínio do homem do seu próprio destino não foi realizada. O desenvolvimento só parece gerar um mundo fora de controle. Anthony Giddens e Ulrich Beck mostram que as forças disseminadas acabaram por fomentar o potencial destrutivo (enfermidades *in vitro*, bombas atômicas etc.) a níveis não imaginados anteriormente. O aumento explosivo de conhecimento e técnica não é mais fonte de tranqüilidade para os seres humanos.

Esquizofrenia na fragmentação cultural

Essa característica é consequência direta da anterior mencionada. A multiplicação, a fragmentação e o crescimento do número de linguagens fazem com que a unidade da interpretação do receptor seja cada vez mais difícil de ser atingida. Existe uma selvageria midiática que promove esse tipo de confusão. Jameson diz que há uma “estetização da realidade”. Jean Braudrillard chama de “esquizofrenização cultural” o processo de invenção midiática do real. Essa última interpretação foi se fortalecendo nos últimos anos. Essa maneira particular de experimentar, interpretar e existir no mundo pós-modernista nos leva a entender os pressupostos psicológico-sociais do sujeito contemporâneo, as motivações culturais que geram determinado tipo de comportamento. A fragmentação e a

instabilidade dos discursos e das linguagens trazem à tona um conceito de personalidade com o qual podemos interpretar o ser pós-moderno: a esquizofrenia (não se refere ao sentido clínico estrito), e não a alienação ou paranóia.

Jameson desenvolve essa argumentação, usando a explicação de Lacan em que se entende a esquizofrenia como uma desordem lingüística. A exposição de Lacan sobre a esquizofrenia é útil, segundo o argumenta Jameson, não por sua acuidade clínica, e sim porque oferece um modelo estético de análise muito sugestivo. Há um trabalho psicológico em que o sujeito elabora uma cadeia significativa de sentido para criar uma frase simples. Na percepção esquizofrênica essa cadeia é quebrada, sendo a compreensão agora um conglomerado de significantes diferentes que não necessariamente têm relação entre si. Se a identidade pessoal é construída por meio da junção temporal do passado e do futuro com o presente vivenciado pelo sujeito, a construção de frases e estruturas lingüísticas segue o mesmo processo. Assim, a incapacidade de fazer convergir presente, passado e futuro numa frase assinala também uma forte dificuldade de entrelaçar presente, passado e futuro na própria mentalização biográfica ou na vida psíquica do sujeito contemporâneo. O efeito desse colapso na cadeia significativa (des)elaborada pelo receptor atual reduz a experiência existencial a uma série de presentes puros e não relacionados com o tempo.²¹ São procuradas experiências ardentes, imediatas, isoladas. O mundo é testemunhado com momentos sobrecarregados de afetividade, de intensidades.²²

Naufrega, portanto, a idéia até então percebida de “historicidade”. Idéia entendida como a percepção do presente como história. A consciência dessa historicidade se baseia numa noção cronológica básica: um fato do momento presente é consequência de um fato anterior (passado) e vai gerar consequências num fato posterior (futuro). Aparece agora aquela distância do imediatismo que pode ser caracterizada finalmente como uma outra perspectiva histórica, em que a noção cronológica perde sentido.

²¹ Jameson, Fredric. *Pós-modernismo. A Lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo, Editora Ática, 2000, pp 52-53.

²² Featherstone, Mike; *Cultura de consumo e pós-modernismo*. São Paulo, Studio Nobel, 1995, p. 172.

O sociólogo Luis Carlos Fridman descreve acertadamente a maneira como o esse tipo de espírito neurótico permeia a atividade comunicativa contemporânea: “As narrativas da televisão e dos videoclipes destacam-se na influência sobre a cognição e as formas de percepção em condições pós-modernas. Nelas, por rotação incessante dos elementos, tudo é desalojado no momento seguinte. Essa linguagem midiática composta de puros presentes assemelha-se à vivência dos esquizofrênicos.”²³ Mike Featherstone, também menciona como a fragmentação subsequente do tempo em uma série de presentes, mediante uma incapacidade de encadear signos e imagens em seqüências narrativas, conduz a uma ênfase esquizofrênica.

Assim, o receptor contemporâneo vive preocupado e fascinado com o significante, deixando de lado o significado. A imagem, o espetáculo, a aparência são experimentados intensamente, indo da alegria extrema ao estado de pavor. Isso é possibilitado por uma apreciação do momento imediato como um tempo puro e único sem relação com outro tipo de tempo. Vive-se o presente procurando nele o sublime, se desvencilhando tanto das experiências do passado como das perspectivas para o futuro. O êxtase da *performance* vivenciada em um tempo hiperatual é o que importa. Como bem o expressa Jameson, a experiência se reduz a uma série de presentes puros e não relacionados no tempo. A prática do momento presente se torna poderosa. Há um tratamento do passado, mas deixando de lado a idéia de progresso humano e abandonando todo sentido de continuidade e memória histórica. Surge uma percepção do passado como algo simplesmente absorvido, pilhado, para complementar a vivência sublime do presente. O mundo, sob uma perspectiva esquizofrênica se instala com uma intensidade aumentada, trazendo uma opressiva carga de falta de afeto misturada com uma energia alucinatória. Vejamos a explicação de Jameson sobre a experiência do presente: “No contexto de nossa discussão, essa experiência sugere o seguinte: primeiro, que a ruptura da temporalidade libera, repentinamente, esse presente do tempo de

²³ Fridman, Luis Carlos *Vertigens Pós-modernas: configurações institucionais contemporâneas*. Rio de Janeiro, Editora Relume Dumará. 2000, p. 73.

todas as atividades e intencionalidades que possam focalizá-lo e torná-lo um espaço de práxis; assim isolado, o presente repentinamente invade o sujeito com uma vivacidade indescritível, uma materialidade de percepção verdadeiramente esmagadora, que dramatiza, efetivamente, o poder do significante material – ou melhor, literal – quando isolado. Esse presente do mundo, ou significante material, apresenta-se diante do sujeito com maior intensidade, traz uma misteriosa carga de afeto, aqui descrita nos termos negativos de ansiedade e da perda da realidade, mas que seria possível imaginar nos termos positivos da euforia, do ‘barato’, de uma intensidade alucinógena ou intoxicante.’²⁴ Essa definição parece estar muito próxima da idéia de catarse aristotélica.

Perry Anderson alerta como a concepção de linguagem elaborada especialmente por Derrida produz um efeito esquizofrênico. Como ele mesmo salienta, o modernismo procurava com fervor a elaboração de um futuro melhor, o que trazia implícita uma frustração com o presente que terminava gerando uma visão existencial paranóica no sujeito. O pós-modernismo, no extremo oposto, debruça-se no presente induzido pelas circunstâncias esquizofrênicas, a fragmentação cultural e a instabilidade discursiva. Isto traz como resultado não só a dificuldade de pensar num futuro, como também de criar estratégias coerentes para um futuro diferente.

O corpo como fetiche

Nos anos 60, a sexualidade parecia começar como fonte de política e discussão emblemática. Por trás disso havia um sujeito defendendo, além de sua psicologia, a vivência de seu corpo. A estrutura física é a materialidade mais íntima e próxima do indivíduo contemporâneo. É na experiência anatômica que ele consegue resgatar um pouco de segurança sensorial num mundo cada vez mais irreal, virtual, abstrato, incerto e inatingível. O corpo, no contemporâneo, é um lugar importante (talvez o único) onde o sujeito consegue realmente fazer confluír

²⁴ Jameson, Fredric. *Pós-modernismo. A Lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo, Editora Ática, 2000, p. 54.

natureza e cultura. Essas duas vertentes de ontológico conflito humano finalmente precisam ser resolvidas e reunidas pelo sujeito no seu corpo. A materialidade física é o mais seguro que o indivíduo tem para viver de maneira sublime o tempo presente.

O corpo, e as noções que ele traz, se tornou uma das preocupações mais intensas e constantes na cultura pós-moderna. Desde nas livrarias até na televisão surgem imagens de troncos arqueados, membros mutilados, corpos engalanados ou encarcerados, músculos malhados e bem torneados. “Essa volta para o corpo nasceu em parte da hostilidade estruturalista à consciência, e representa o ato final de expulsar o fantasma da máquina. Os corpos constituem formas de falar dos sujeitos humanos sem cair no humanismo piegas, evitando aquela interioridade confusa que quase levou Michel Foucault à loucura.”²⁵

Existe uma insistente defesa da materialidade do ser, de sua estrutura e seu desejo, diante de uma lógica racionalista suspeita de procurar o adiamento da sensação física ou o enfraquecimento da integridade corporal do sujeito. Esse tipo de manifestação está conectado com as diferentes características do pós-moderno. A recente mitificação do corpo está em estreita (inter)relação com a desconfiança diante das grandes narrativas, e também com o fortalecimento da procura pela forma e pelo performático na arte.

O indivíduo na pós-modernidade

Há um clima de niilismo. O nada, o vazio, a ausência de valores e o sem sentido para a vida é um tema, uma sensação, altamente recorrente. Jair Ferreira dos Santos resume bem a mudança do momento:

“Mortos Deus e os grandes ideais do passado o homem moderno valorizou a arte, a história, o desenvolvimento e a consciência social para se salvar. Dando adeus a essas ilusões, o homem pós-moderno já sabe que não existe Céu nem sentido para

²⁵ Eagleton, Terry. *As ilusões do pós-modernismo*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1998, pp. 72-73.

a História, e assim se entrega ao presente e ao prazer, ao consumo e ao individualismo.”²⁶

Ferreira dos Santos ainda acrescenta que nesse contexto é possível identificar dois tipos de sujeito: a Criança Radiosa e o Andróide Melancólico. A “criança radiosa” é o indivíduo desenvolvido, sedutor, hedonista, tranqüilamente integrado à tecnologia, narcisista com identidade móvel, flutuante, liberado sexualmente. Suas características seguem os traços deixados por Leslie Fiedler e Alvin Toffler. Do outro lado da paisagem se encontra o “andróide melancólico”. Ele é um consumidor programado, mecanizado, sem história, indiferente, sente-se um átomo estatístico na massa, um boneco da tecnociência. Suas características estão próximas das previsões e perspectivas deixadas por Friedrich Nietzsche, Jean Baudillard e Jean-François Lyotard. Esses dois tipos de sujeito pós-moderno, estabelecidos pelo autor, serão posteriormente usados. São termos que podem ser de valiosa utilidade na hora de situar e entender o receptor na narrativa pós-moderna.

O indivíduo atual também é “sincrético”. Ou seja, é uma síntese, razoavelmente equilibrada, de elementos díspares, é a fusão de elementos culturais diversos. A natureza do sujeito contemporâneo é confusa, indefinida, plural, feita por retalhos que juntos não chegam a formar um todo. A identidade é uma colcha com milhares de retalhos. O indivíduo parece viver com uma apatia desenvolvida e uma agitação sem felicidade. Ambas características, aparentemente opostas, convivem no indivíduo pós-moderno. Nas definições de apatia pós-moderna aparecem palavras como apatia desenvolvida, desencanto extravagante, narcisismo melancólico. É possível sentir isso numa danceteria onde se combinam vazio com colorido, ou no tédio e curiosidade ao se ver um filme pornô. Isso porque no mundo pós-moderno objetos e informação, com sua intensa e veloz circulação, são descartáveis. Assim, os sujeitos tomam elementos para elaborar

²⁶ Ferreira dos Santos, Jair. *O que é Pós-moderno*. São Paulo, Editora Brasiliense. 1994, p. 10.

uma existência ou produzir uma personalidade descartável também. Ou seja, a personalidade não é estática, definitiva; ela está num movimento de instabilidade, de permanente mutação e renovação. Essa é a dinâmica.

Metrópoles pós-industriais

A condição pós-moderna se daria no interior de sociedades pós-industriais. Isso implica sociedades altamente informatizadas em que as transformações tecnológicas sobre o saber geram um fluxo cada vez mais rápido de transmissão de cultura e conhecimento, portanto de pesquisa intelectual. Assim, tecnociência, consumo personalizado, arte e filosofia em torno de um homem emergente ou decadente (como saber isso?) são regiões onde aparece o fantasma pós-moderno. As características mencionadas podem parecer nebulosas, mas uma coisa é certa: o pós-modernismo é um padrão de referência próprio das sociedades pós-industriais baseadas na informação, como Estados Unidos, Japão e centros europeus.

O “des”

Lyotard afirma que o “pós” do pós-modernismo significa um processo de “ana”, um processo de análise, de anamnese, de anagogia e de anamorfose que elabora um esquecimento inicial.²⁷ No entanto, o principal traço característico da situação contemporânea é o “princípio esvaziador” com o qual trata os elementos culturais. O prefixo que definiria essa circunstância na pós-modernidade seria o “des”, divergente do “anti” da modernidade. O “pós” do moderno contém esse “des” tão particular, ou seja, o impulso de esvaziar e diluir como princípio. É esse o verdadeiro efeito. Mais do que uma oposição há um desfazer, uma fragilização de princípios, regras, valores, práticas e realidades. A pós-modernidade desestrutura, mas não nega, modifica mas não elimina, desintegra mas não apaga.

²⁷ LYOTARD, Jean-François. *O pós-modernismo explicado às crianças*. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1993. p. 98.

Há também uma des-referencialização do real, uma des-substancialização do sujeito, motivada pela saturação do cotidiano pelos signos.

Há inúmeros exemplos que expõem essa recente manifestação na cultura. A desmaterialização do dinheiro é um deles. A partir de 1973 a moeda sofreu um acelerado processo de desmaterialização. Isto quer dizer que foi perdendo sua ligação oficial e palpável com os metais preciosos que representavam nas notas. De outro lado, determinadas moedas saíram de suas fronteiras, conseguindo invadir outros espaços onde se tornaram o referente principal. Mas o que mais chama a atenção é como pela primeira vez o mundo passou a sustentar seu complexo movimento econômico em formas imateriais de dinheiro. Ou seja, em dinheiro que é só dinheiro registrado em números de alguma unidade monetária designada (sejam dólares, euros, ienes, libras esterlinas etc.).²⁸

Todo esse conceito contido na idéia proveniente do prefixo “des” explica com eloqüência a maneira como a pós-modernidade comporta-se com os componentes culturais com os quais trabalha. Um desses tem a ver com a construção narrativa da arte contemporânea, em particular da fábula na dramaturgia, que é o tema que nos compete especificamente. Esse aspecto será devidamente salientado na última parte do trabalho.

O desenvolvimento desse conceito é uma importante contribuição do autor Jair Ferreira dos Santos, com quem podemos analisar os mais diversos elementos ideológicos e culturais. O trecho a seguir, que fala da condição pós-moderna, é bastante expressivo a esse respeito:

“Condição quer dizer: como é que as pessoas sentem e representam para si mesmas o mundo onde vivem. Ora, a condição pós-moderna é precisamente a dificuldade de sentir e representar o mundo onde se vive. A sensação é de irreabilidade, com vazio e confusão. Só se fala em desencanto, desordem,

²⁸ HARVEY, David. *Condição Pós-Moderna*. São Paulo, Edições Loyola, 2000, p. 268

descrença, deserto. É como se a lógica e a imaginação humana falhassem ao representar a realidade, e alguma coisa estivesse se esvaziando, zerando. Olhemos o quadro abaixo. Sacamos que o *pós* continha vários *des* (princípio esvaziador). Outros *des* poderiam ser apontados. Com que soma algébrica, com que resultado?

Des-referencialização	do Real
Des-materialização	da Economia
Des-estetização	da Arte
Des-construção	da Filosofia
Des-politização	da Sociedade
Des-substancialização	do Sujeito
Des-.....
Des-.....

Soma = Zero da”²⁹

²⁹ Ferreira dos Santos, Jair. *O que é Pós-Moderno*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1994, p. 108.

3) História na Pós-Modernidade

Pode parecer até contraditório fazer um resumo histórico de uma época que é a junção de acontecimentos entrelaçados de maneira confusa. Mais contraditório ainda pode ser o fato de fazer um resumo desse tipo numa época de forte ceticismo historicista. Se de um lado há uma indiferença, uma deserção da visão histórica, de outra também há uma rejeição diante de qualquer proposta que determine qual é a história que define o momento atual. Nessa proposta prefere-se evitar um acomodamento diante das duas características mencionadas. Não se compartilha aquele sentimento de indiferença ou deserção diante de uma leitura histórica, e sim uma inquieta curiosidade por entender um pouco melhor a experiência vivenciada na contemporaneidade. Muito menos é a pretensão dar uma definição categórica da história do momento pós-moderno. Essa parte não é mais do que a apresentação sintética das versões elaboradas por diversos autores, para apreender e entender o momento atual. No começo do século XXI, já, é possível ter condições para começar a olhar e entender o que está acontecendo desde a segunda metade do século XX até hoje.

Sobre a modernidade

Perry Anderson esclarece que o pós-modernismo, visto como cultura dominante ou como o conjunto de práticas artísticas diferenciadas, é em grande parte só uma ficção. Aquelos aspectos ou características atribuídos à pós-modernidade como algo diferenciado, na verdade não o são. A bricolagem da tradição, o jogo com o popular, a reflexividade, o hibridismo, o pastiche, o figurativismo, o descentramento do sujeito, por mencionar algumas das características de maior destaque, são elementos que podem ser encontrados também no modernismo. Não há, então, uma ruptura crítica ou facilmente perceptível. No entanto, é possível observar a vanguarda modernista com outro olhar depois de algumas décadas e de certas experiências históricas. Para isso é necessário entender o que terminou acontecendo com o modernismo.

A modernidade é a palavra que captura uma série de mudanças materiais, sociais, intelectuais e políticas que tiveram como ponto de partida o Iluminismo no final do século XVII na Europa, que acabou misturando-se com a Revolução Industrial e as posteriores transformações trazidas pelo capitalismo. Na cultura ocidental afirmam-se padrões críticos e racionais de pensamento, os quais surgiram e desenvolveram-se desde o Renascimento, resultando na idéia do progresso que se apóia, se sustenta, na ciência e na razão. Essa mentalidade expande-se a partir da segunda metade do século XVIII, época melhor conhecida como a Idade da Razão. Os ideais daquele momento indicavam que a revolução permanente das idéias e instituições era a base onde as realizações humanas encontrariam seu real desenvolvimento, ultrapassando, ou melhor, se libertando do ideal de destino estabelecido como obra de Deus. A Revolução Francesa foi o tempo histórico em que todas essas idéias e aspirações filosóficas encontraram sua junção. A partir desse momento a caracterização da modernidade foi se afirmando até desenvolver aquele jorro de transformações econômicas, intelectuais e políticas que atingiram os estilos, costumes de vida e formas de organização social existentes. Emulando as palavras de Jean-François Lyotard - o discurso sobre o domínio da natureza e a intervenção consciente no mundo social, na direção de uma vida satisfatória para todos, ganhou narrativas epopéicas que vinculavam história, progresso, razão, revolução, ciência e industrialismo. A procura e o estabelecimento de um conhecimento (de fiável racionalidade) tornaram-se o lugar onde são procurados os rumos da sociedade e a construção da ordem.

Surgem assim as interpretações dos clássicos da sociologia (a mais nova e promissora das ciências) com o conjunto de conquistas, contribuições intelectuais, danos, ameaças e contradições. Todas elas resultantes de conceitos como especialização da divisão do trabalho, do processo de racionalização ocidental e da luta de classes, por citar os exemplos mais destacados. Émile Durkheim, Max Weber e Karl Marx trabalharam firmemente na procura por entender as conexões essenciais que estruturavam a sociedade. Eles enfatizaram a intervenção humana consciente na dinâmica dos processos de mudança social. No entanto, a propagação desse conhecimento às diferentes áreas da atividade humana produz

novos dilemas, gerando um mundo fora de controle. A multiplicação de informações, conceitos, descobertas e teorias precipitou a vida social em variadas direções, com conseqüências nunca antes adivinhadas.

Já no final do século XIX percebe-se que os vínculos estabelecidos entre as sociedades tradicionais (ou seja, grupos humanos com uma vivência e uma proximidade de contato que acontecia predominantemente na coincidência entre lugar e tempo) foram absorvendo progressivamente um desencaixe nas relações sociais. Desde o começo, o século XX mostrou como a atividade social passou a transpassar grandes distâncias tempo-espaciais. Multiplicava-se aceleradamente o número de pessoas que ultrapassava e complementava as práticas locais com as relações globalizadas. A modernidade trouxe a ruptura entre o tempo e o espaço em intensidades nunca antes observadas nem experimentadas.³⁰

Os pensadores iluministas pareciam embriagados com a extravagante expectativa de que as artes e ciências desenvolveriam não só o controle das forças naturais como também a compreensão do mundo e do eu, o progresso moral, a justiça das instituições e até a felicidade dos seres humanos. Mas, se o Iluminismo mostrava um nascimento esplendoroso na Revolução Francesa, ele agoniza com a Segunda Guerra Mundial. Como bem o esclarece David Harvey:

“O século vinte com seus campos de concentração, esquadrões da morte, seu militarismo, duas guerras mundiais, a ameaça de aniquilação nuclear e sua experiência de Hiroshima e Nagasaki – deitou por terra esse otimismo.”³¹

Esse declínio é conseqüência do momento histórico e político da época. A cultura e a arte do modernismo, desde um ponto de vista histórico, chegava a um momento de apogeu no período entre-guerras, com um conjunto de vanguardas revolucionárias deixando sinais precisos e inesquecíveis. O Construtivismo na Rússia, o Expressionismo na Alemanha, o Surrealismo na França são algumas das mostras mais importantes disso. As vitórias políticas de Hitler e Stálin quase deram um fim a esses movimentos. Quer dizer, tais correntes artísticas não

³⁰ FRIDMAN, Luis Carlos *Vertigens Pós-Modernas: configurações institucionais contemporâneas*. Rio de Janeiro Editora Relume Dumará, 2000, op. cit., pp 37-41.

³¹ HARVEY, David. *Condição Pós-Moderna*. São Paulo, Edições Loyola, 2000, p. 23.

pararam imediatamente. Continuaram trabalhando em outros lugares e ambientes. No entanto, a força do seu impulso foi inevitavelmente quebrada. As escuras lembranças deixadas pela Alemanha de Hitler e a Rússia de Stálin deixam ver, com suspeita, as intenções de dominação e opressão por trás da idealista racionalidade iluminista. Aquela angustiosa obsessão por dominar a natureza na verdade mostrava o desejo de dominar os seres humanos. A conseqüência foi uma revolta da natureza humana contemporânea contra o poder autoritário da razão instrumentalista sobre a cultura e a personalidade.³² De outro lado, os anos cinquenta mostra como houve uma degradação progressiva do próprio modernismo à medida que se tornava mais acomodado e integrado aos circuitos capitalistas da pós-guerra.

Sobre o termo

Pós-modernismo? Como surgiu esse termo? É muito interessante a maneira como Perry Anderson responde a essas perguntas ao apresentar os primórdios etimológicos da palavra “pós-modernismo”. Segundo ele, o termo veio à tona muito antes que o conceito e a época realmente aparecessem. Anderson diz que, ao contrário do esperado, ambas as palavras (Modernismo e Pós-modernismo) apareceram no que ele define como a “periferia” e não no centro do sistema cultural da época, ou seja, Europa e Estados Unidos. Tais termos foram criados na América hispânica. O poeta nicaraguense Rubén Darío, em 1890, falava da corrente literária propriamente hispano-americana que se emanciparia da influência literária espanhola para procurar sua própria linguagem e estética, mesmo absorvendo elementos de várias escolas francesas (como o romantismo, parnasianismo e simbolismo). Essa corrente literária será chamada de “modernismo”. Se em inglês a noção passou a ter um uso comum meio século depois, já era um cânone conhecido e usado na América Latina. Como conseqüência natural, o termo “pós-modernismo” surgiu também pela primeira vez no mundo hispânico na década de 1930. Uma geração antes do seu aparecimento na Inglaterra e nos Estados Unidos. Um amigo de Miguel de

³² Idem, p. 24

Unamuno, Federico de Onís³³, criou o termo para definir e analisar uma característica dentro da experiência modernista: um recuo conservador dentro da corrente literária. Ele pensava que esse seria um estágio breve e que o modernismo o superaria atingindo um “ultramodernismo”, quando a literatura hispânica atingiria um estilo mais definido, concentrado e autônomo. Obviamente nenhuma das previsões conceituais de Onís se realizaram. No entanto, uns vinte anos depois o termo apareceu novamente no mundo de língua inglesa, mas agora num contexto e com um conteúdo bastante diferente: não era mais uma característica estética literária e sim uma categoria de época. Isso aconteceu quando, na década dos 50, Arnold Toynbee retomou a publicação do seu texto *Study of History*. Ele analisava como, após a segunda guerra mundial, havia duas forças diferentes em ascensão. Uma delas era o desenvolvimento da classe industrial no ocidente. A outra era o surgimento de sucessivas *intelligentsias* que se desenvolviam fora do ocidente, absorvendo os segredos da modernidade com o objetivo de voltá-las contra o poder centralizado no próprio ocidente. Segundo os exemplos que deu, essas manifestações eram perceptíveis em ambientes como os do Japão da era Meiji, a Rússia bolchevique, a Turquia de Mustafá Kemal e a recém-nascida China maoísta. No entanto, com o tempo os erros empíricos na análise de Toynbee vieram à tona. Suas questionáveis conclusões proféticas só serviram de modelo para mostrar como muitos intelectuais prestaram um serviço (quase patético) à propaganda anti-comunista.

Desde os anos 50 aparece cada vez com frequência maior a palavra Pós-modernismo. É um nome útil que começou a ser usado para conseguir explicar e descrever as mudanças que aconteceram nas ciências, nas artes e nas sociedades avançadas, quando, de maneira tácita, se encerrou o modernismo (1900 – 1950). No final dos anos 50, o termo foi usado novamente, mas dessa vez para indicar que era uma época em que o modernismo perdia sua força original. Em 1959, C. Wright Mills (*The Sociological Imagination*, Nova York, 1959) e Irving Howe (*Mass Society and Post-Fiction*, Nova York, 1959) faziam parte do ambiente de esquerda nova-iorquino. Pertenciam, portanto, a essa corrente sociológica que usa

³³ *Antología de la Poesía Española e Hispanoamericana*, Madrid, 1934

o termo pós-modernismo para descrever uma época na qual os ideais modernos de liberalismo e socialismo estavam falindo, um momento em que ideais de razão e liberdade iam se desfazendo numa sociedade cada vez mais cega e conformista. É então que tem início a versão pejorativa do termo pós-modernismo. O poeta americano Charles Olson, um dos principais renovadores da poesia americana na década dos 60, já declarava que o ato de terror nuclear encerra a idade moderna. Depois desses acontecimentos, seguindo suas palavras, uma porta se fechava com estrondo. Segundo ele expressava: “A bioquímica é pós-moderna. E a eletrônica já é uma ciência da comunicação – o humano já é a imagem da máquina de computar”.³⁴ Os anos 50 vêem esse novo momento nascer com a arquitetura e a computação. O impulso toma consistência e destaque com a arte pop nos anos 60. Amadurece ao entrar na discussão filosófica, durante os anos 70, questionando os padrões da cultura ocidental. E cresce na atualidade, sendo obviamente percebido no dia-a-dia de hoje. Está na moda, no cinema, na música. Faz-se sentir no cotidiano programado pela *tecnociência*. Ou seja, a ciência somada à tecnologia invadindo a rotina diária com produtos que vão desde alimentos processados até microcomputadores, fotografias por celular ou propaganda televisiva colocada em enormes telões situados nas mais importantes ruas da cidade. A discussão intelectual não hesita em mostrar sua dificuldade na hora de avaliar uma situação em que não é possível saber se tudo isso é decadência ou renascimento cultural.

Podemos perceber, então, como o uso do termo “pós-moderno”, pelo menos inicialmente, teve um uso incidental e particularmente circunstancial. O posterior desenvolvimento teórico que o termo gerou já é um outro momento. A noção de pós-moderno conquistou difusão ampla e forte a partir dos anos 70. Nesse momento afirmou-se a idéia de que um novo tempo estava surgindo.

Uma historia do pós-modernismo

A pós-modernidade tem dois referentes que ajudam a identificar seu início. Vamos a mencionar dois momentos: o nascimento simbólico e o nascimento

³⁴ Cartas datadas entre agosto e outubro de 1951. Em *The complete correspondence*, Charles Olson e Robert Creeley, vol. 7, Santa Rosa, 1987, p.175.

histórico dessa etapa. Ferreira dos Santos fala do nascimento simbólico do pós-modernismo: ele nasceu às 8 horas e 15 minutos do dia seis de agosto de 1945, quando a bomba atômica explodiu sobre Hiroshima. Os acontecimentos posteriores só conseguiram abalar continuamente o ideal de modernidade (a superação, a evolução do homem com a civilização industrial). Mesmo com os esforços do pós-capitalismo, essa condição só foi se afirmando com a guerra fria, a guerra do Vietnã, o acidente de Chernobyl, a primeira guerra do golfo, o 11 de setembro até a invasão ao Iraque. O homem e sua ciência superam seu poder criador pela sua força destruidora. Os ideais do homem moderno foram profundamente traídos. Já o nascimento histórico é gerado por volta do 55 para vir à luz nos anos 60: o surgimento do aparelho de televisão e a posterior linguagem da mídia. O mundo se pulveriza em signos. O planeta é uma rede pensante, nele o sujeito é um nó de células nervosas a processar mensagens fragmentárias. É aí que aparece a desreferencialização do real e a dessubstancialização do sujeito. O sujeito vai recebendo pontos, retalhos, fragmentos de informações. O indivíduo, na condição pós-moderna, é submetido a um bombardeio de informações parcelares que nunca formam um todo, mesmo com os importantes efeitos culturais, sociais e políticos que tais informações provocam. No ambiente desse tipo, a vida é um show constante de estímulos desconexos em que irrompem o design, a moda, a publicidade e os meios de comunicação.

O surgimento de novas condições histórico-contemporâneas relaciona-se com novas mudanças políticas. Na URSS, com a morte de Stálin, desencadearam-se processos novos na época de Krushchev, com um modelo soviético menos repressivo e mais internacionalista. No Terceiro Mundo, a descolonização afirmou-se quebrando antigas fortalezas imperialistas, com uma série de levantes revolucionários. Indochina, Egito, Argélia, Cuba, Angola são algumas das mostras desse processo. O desenvolvimento da burocracia organizativa de estado promovida na China governada por Mao inspirada nos ideais da Comuna de Paris.

Porém os anos 60 são uma época em que manifestações culturais começam a se expressar de maneira particular. Desenvolve-se uma sensibilidade não-linear, digamos que com um caráter lúdico-descontínuo, partindo menos dos livros e

mais da própria experiência. Mas esse temperamento de época também estava sendo modelado pela TV, a moda, a publicidade, o design, o rock. No entanto, o espírito do contracultural, da experimentação sem hierarquias, mostra a defesa e reivindicação pós-moderna dos sentidos contra o lado intelectualista da modernidade. Tal era o cenário quando explodem as energias revolucionárias dos jovens instruídos em países desenvolvidos como França, Alemanha, Itália, E.U. e Japão nos anos 60. A onda de revolta estudantil espalhou-se rapidamente e foi seguida de um movimento de agitação operário. Aconteceram momentos importantes como o maio-junho de 1968 na França, o Outono Quente italiano de 1969, seguido pela greve dos mineiros britânicos em 1973-74. Nesse momento, reaparece um fermento político que não se experimentava desde os anos 20. Por consequência, o movimento de vanguarda artística também reapareceu com um novo vigor e impulso. No entanto, esse momento de efervescência, esse ardor, foi duramente esfriado. Alguns anos depois, os sinais começaram a se inverter. Os sonhos e utopias dos anos 60 foram se extinguindo um após outro. A revolta de maio na França foi absorvida, sem deixar vestígios, na calmaria política do final dos anos 70. A Primavera de Praga, uma das mais temerárias experiências de reforma comunista, foi oprimida pelos exércitos do Pacto de Varsóvia. Na América Latina, as guerrilhas inspiradas ou guiadas pela revolução cubana foram extintas e substituídas por violentas ditaduras. Na China, a Revolução Cultural espalhou o terror em vez da libertação. Na União Soviética, começou o longo declínio da era Brejnev. No ocidente, persistiu em alguns lugares a agitação operária no começo dos anos 70. No entanto, na segunda metade da década a onda de militância teve um crescente retrocesso. Como Eagleton destaca, o pós-moderno apresenta agora um segundo momento em que se sente uma experiência de derrota. Foi nesse momento que apareceu a televisão em cores, e então tudo mudou. Aparentemente ambos os acontecimentos não têm relação alguma. No entanto, estão estreitamente relacionados.

Como já foi mencionado, o surgimento do aparelho televisivo é apontado muitas vezes como o fato que marca o nascimento histórico do pós-modernismo. É a máquina-símbolo da época. Aparelhos de comunicação como o rádio foram

relevantes entre guerras e após estas, mas a invenção tecnológica que mudou tudo foi a televisão. Foi o primeiro aparelho comunicativo de importância histórica mundial no pós-guerra. Com ela dava-se um salto qualitativo no poder da transmissão cultural de massa. Essa era uma máquina com um poder infinitamente maior de atrair a atenção do seu público. Já não se tratava simplesmente de uma audiência: o olho do receptor era fortemente estimulado antes de ele poder preparar o ouvido. A satisfação do imaginário crescia até aproximar-se da fatura sensorial. Essa condição era muito forte, sua capacidade de exigir atenção era muito mais intensa. Ela mexia com o imaginário interior constante das pessoas, com um movimento e fluxo do inconsciente antes só revelado pelos sonhos. A televisão começou a ser comercializada nos anos 50 e difundiu-se mais nos 60. Enquanto a imagem era em preto e branco, ela ainda teve uma condição inferior. O verdadeiro momento de importância, de impacto, veio quando entrou no mercado a televisão em cores, generalizando-se no ocidente dos anos 70. Isso trouxe uma crise na indústria cinematográfica. Esse é um verdadeiro divisor de águas tecnológico do pós-moderno. Se o modernismo era tomado por imagens de máquinas, o pós-modernismo é dominado por máquinas de imagens. Depois do aparelho de televisão, o aparelho de computador foi só uma consequência que afirmava o fluxo iniciado de pós-modernidade. TV e computador são objetos peculiarmente vazios. São fontes de reprodução e não de produção. Não são mais sólidos esculturais no espaço, agora são mais objetos virtuais sem consistência sólida. Os aparelhos televisivos são máquinas derramando intermitentemente uma torrente de imagens com cujo volume nenhuma arte pode competir. O ambiente pós-moderno começa a ser caracterizado por uma incontida e vazia “tagarelice visual”.³⁵ No entanto, o que causa mais preocupação é o fato de não ser simplesmente uma onda de imagens mas também, e acima de tudo, uma enorme onda de mensagens sem ordem, relação nem coerência entre elas, nem por isso menos alienantes. De maneira análoga, o pós-modernismo parecia ser visto como consequência de uma derrota política da geração radical do final dos anos 60. Perdidas as esperanças revolucionárias, parecia que a tropa encontraria consolo ou

³⁵ Frase famosa de Robert Hughes do texto *Nothing if not critical*, Nova York., 1990.

satisfação evasiva, caindo no que foi visto como o cínico hedonismo característico da década dos anos 80. Era necessário fugir dessa crise, da complexidade da desilusão provocada. Isso gerou um momento marcado pela super-exploração de desejo de consumo.³⁶

Foi dessa maneira que se chegou à década dos 80. Aquele sentimento de decepção, misturando-se a certa paranóia diante do contemporâneo e das conseqüências da razão, é o contexto conjuntural que propicia o surgimento de um texto com os argumentos de *A condição pós-moderna*, de Jean-François Lyotard. A insolvência das grandes narrativas da modernidade mostrou a agonia das grandes produções de sentido que associavam progresso, revolução e auto-realização. As metanarrativas modernas explicaram e organizaram o presente, apontando para prosperidades no futuro. O balanço (porém ainda não o balanço final) derivado das aspirações iluministas sobre os projetos de ordem perdeu credibilidade. Lyotard, alerta a essas novas condições, interpretou a pós-modernidade como uma cultura se desenvolvendo no parcial e provisório. Ele sugere a validação das narrativas modestas (isso tem a ver com o conceito de micronarrativas e Revolução Molecular antes mencionado) no movimento interior de cada comunidade em particular e a valorização das diferenças da nova pluralidade. A sociedade do conhecimento, com toda essa ambigüidade que resulta da utilização imprecisa da razão, gera uma outra ordem cheia de novas oportunidades e ativismos diferentes. No entanto, perdeu-se um modelo de razão unificadora que apresentava um plano completo de objetivos sociais. Lyotard ficou realmente impressionado quando percebeu essa situação. Neste sentido o ceticismo do filósofo, além de desiludido, é muito eloqüente:

“A república é a humanidade cidadã. Esse progresso prossegue, hoje, sob a designação mais vergonhosa de desenvolvimento. Mas tornou-se impossível legitimar o desenvolvimento através da promessa de uma emancipação da humanidade inteira. Essa promessa não foi cumprida. O perjúrio não foi devido ao

³⁶ ANDERSON, Perry. *As Origens da Pós-modernidade*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor. 1999, pp 95-105.

esquecimento da promessa, é o próprio desenvolvimento que impede de a cumprir. O neo-analfabetismo, o empobrecimento dos povos do Sul e do Terceiro mundo, o desemprego, o despotismo da opinião e, portanto, dos preconceitos repercutidos pelos *media*, a lei de que é bom o que é ‘performativo’ – isto não é devido à falta de desenvolvimento, mas ao desenvolvimento. É por isso que já não ousamos chamar-lhe de progresso.”³⁷ A resposta dos sociólogos só consegue mostrar assombro e incerteza. As conseqüências das características de nossa época são sem dúvida tanto libertadoras quanto assustadoras. As condutas humanas estão marcadas pela inconstância, devido à experiência vivenciada pelos sujeitos. Essa experiência lhe proporciona conhecimento sobre a instabilidade das circunstâncias que cercam a sua ação. Mas isso era só o preâmbulo do que estava por acontecer. Na década dos 80, a direita celebra seu triunfo e prepara sua investida. No mundo anglo-saxão os regimes de Ronald Reagan e Margaret Thatcher conseguem anular o movimento operário e conseguem desmontar regulamentações e benefícios até então conseguidos pelos trabalhadores. Ronald Reagan foi o símbolo de como se afirmava uma época em que a política se sustentava por meio de uma estrutura de meios de comunicação e por uma construção de imagem pré-fabricada. Era isso o que significava a eleição de um ex-ator de cinema (de Hollywood) para um dos cargos mais influentes do mundo. Durante seu segundo governo, pouco antes do Natal de 1987, o governo dos Estados Unidos cortava 35 milhões de dólares de ajuda de emergência aos sem-teto.³⁸ A privatização do setor público se alastra da Grã-Bretanha para o resto da Europa. O corte no gasto social e o alto nível de desemprego mostravam quais eram as reais bases do novo padrão de desenvolvimento neoliberal que terminou sendo adotado por partidos tanto da direita como da esquerda. O bem-estar social baseado no pleno emprego e no abastecimento geral, aquela missão social democrata de pós-guerra na Europa Ocidental, foi entregue ao esquecimento pela internacional socialista. Na Europa Oriental e na União Soviética, o comunismo,

³⁷ LYOTARD, Jean-François. *O pós-modernismo explicado às crianças*. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1993, ps 114-115.

³⁸ HARVEY, David. *Condição Pós-Moderna*. São Paulo, Edições Loyola, 2000, ps. 295-300

impossibilitado de competir economicamente no exterior e inábil para se democratizar em casa, foi completamente destruído. A vitória do capital desbarata as forças opostas contra ele. Sua tática se sustenta fortalecendo o cansaço, já naturalmente existente na época, diante das alternativas políticas. Esse era o panorama no final dos anos oitenta, uma década que teve um desfecho contundente. O ano 1989 é particularmente importante devido a dois acontecimentos que marcam a história do tempo pós-moderno. O primeiro deles relaciona-se com uma nova revolta estudantil, dessa vez bastante diferente daquela de maio de 68. Ela acontece em um país comunista não-ocidental. Desde abril de 1989, a praça da Paz Celestial, em Pequim (China), vinha sendo ocupada quase diariamente por milhares de estudantes que protestavam contra a corrupção e o autoritarismo do Estado. Isso termina com a multitudinária manifestação de quatro de junho. Os protestos pró-democracia terminaram com a violenta repressão de Deng Xiaoping. O segundo acontecimento importante relaciona-se com a inesquecível Queda do muro de Berlim. Mesmo com os problemas que a reunificação alemã ainda traz, mesmo com a denúncia do novo fortalecimento do capitalismo e com os terríveis presságios vindos da faixa mais ortodoxa do marxismo, a Queda do muro de Berlim se tornou um emblema simbólico-histórico. Aquele espírito na cultura dos anos oitenta, quando se desenvolve a procura pelo hibridismo e o ecletismo sem fronteiras, quando busca-se a derrubada de muros entre culturas, correntes artísticas e ideologias, quando aparece a intertextualidade e a discussão interdisciplinar, encontra seu ápice simbólico com o acontecimento na Alemanha.

No entanto, dos anos 90 até hoje, percebe-se também um sentimento de deserção diante da História. Se grande parte da população moderna acreditava que a história, e seus países, avançavam pela revolução ou pelo progresso para situações democráticas com resultados favoráveis para todos, esse otimismo não existe na massa pós-moderna desse momento. Perde-se o senso de continuidade na memória histórica. As tradições do passado não são mais um referente de identidade. Não se tem em vista um projeto para o futuro, só o presente é o que conta. O pesadelo nuclear, as crises econômicas e a fugacidade das

transformações colaboram para criar um ambiente apocalíptico em que a consciência histórica parece não ter mais sentido. Símbolos como pátria, heróis e mitos se sustentam pouco no tempo da tecnociência. Nos anos noventa, convive-se com o espírito de indiferença do primeiro mundo ao lado dos fundamentalismos nacional-religiosos do Terceiro Mundo. Todos pareciam fechar os olhos diante dessa diferença irreconciliável até o momento da inevitável colisão: o 11 de setembro, quando extremistas islâmicos do grupo Al-Qaeda derrubaram as duas torres do World Trade Center, em Nova York. Após a invasão de Iraque vive-se uma divisão no ocidente, entre a Europa e os Estados Unidos. Os antagonismos entre ambas as regiões, especialmente em questões de política e exercício de poder, têm se acentuado.

De outro lado, nos anos noventa são desmistificadas as promessas dos anos 80, diante das classes menos favorecidas. Os excluídos paulatinamente vão se transformando nas sobras da globalização. É possível identificar, no mundo, grandes massas humanas que não têm perspectivas para encontrar um lugar nas funções produtivas atuais. Os guetos negros nos Estados Unidos, haitianos que conseguem chegar na Flórida, as massacres em Ruanda, as gangues de adolescentes pobres nos arredores de Paris, as comunidades peruanas e bolivianas em Barcelona, para citar alguns exemplos. Aparecem assim novos *apartheids* sociais. No entanto, no século XXI já é possível enxergar outros centros de desenvolvimento. Segundo Samuel Huntington, estão surgindo o que ele chama de “novas potências regionais”. Nelas estão, além da União Européia, Japão, Rússia, China, Índia e Brasil. O cientista político explica que cada região olha para seus próprios interesses, o que é compreensível. Se isso pode estar ocasionando conflitos, também está gerando interessantes pontos de coincidência.

Um balanço final

Perry Anderson percebe que no campo cultural o pós-modernismo pode ser situado e enxergado sob determinadas coordenadas históricas. Elas se realcionam com o destino da própria ordem dominante. No final da Segunda Guerra Mundial o poder da tradição aristocrática recebeu o tiro de misericórdia

em toda a Europa continental. Churchill ou De Gaulle pareciam líderes heróicos de um passado senhorial que perdeu toda importância e validade social. A maneira como sempre foi enxergado o conceito de burguesia, a classe capaz de ter autoconsciência e moral, parecia se desvanecer. Voltando-se para a realidade e confrontando tal noção, percebia-se que era só um conceito sempre confusamente definido. A classe “burguesa” como tal já não era tão facilmente identificável. Aquela concepção que vinha desde Baudelaire, Marx, Ibsen, Rimbaud, Brecht ou Sartre não era mais como eles a conheceram. A noção precisava ser entendida segundo as novas manifestações sociais. Perry Anderson expressa sua percepção nesse sentido:

“No lugar desse sólido anfiteatro há um aquário de formas flutuantes, evanescentes, - os projetistas e gerentes, auditores e zeladores, administradores e especuladores do capital contemporâneo: funções de um universo monetário que não conhece rigidez social ou identidades fixas.”³⁹

No pós-modernismo esse adversário é, no mínimo, dificilmente definível. Há vários posicionamentos teóricos diante disso. Uma parcela da interpretação sociológica opina que conceitos como burguesia, proletariado, camponês (entre muitas outras categorias sociológicas) precisam ser redefinidos. Essa classe se ampliou de maneira complexa e dificilmente identificável, de modo que serão precisos novos conceitos históricos sociais ainda por aparecer. Outros afirmam que o inimigo não mudou, ele simplesmente está fantasiado de maneira diferente. Anthony Giddens, argumenta que estamos vivendo os “problemas residuais de 1989”. Só aos poucos está se percebendo quão profundamente as instituições foram definidas pela guerra fria.

Nas últimas décadas, as coletividades foram se sentindo ameaçadas de maneira progressiva e acelerada, por causa do inesperado potencial destrutivo resultante da aplicação do saber e da ciência. Seja em épocas de guerra ou de paz, não há instituição nem nação confiável capaz de deter ou eliminar os perigos das bombas nucleares ou do aquecimento da terra. A força dos riscos (bélicos,

³⁹ ANDERSON, Perry. *As Origens da Pós-modernidade*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor. 1999, p. 101

científicos, econômicos, assim como os danos individuais e sociais) extrapola a capacidade das organizações para neutralizá-los e interfere profundamente na organização social. Já são assustadoras numerosas as catástrofes que são conseqüências da aplicação da razão instrumental. Os danos irreversíveis causados pela explosão da usina atômica de Chernobyl, a diminuição da camada de ozônio ou a produção e comercialização descuidada de alimentos transgênicos são exemplos a salientar. Ficou difundida a impressão de que as coisas estão fora de controle. Isso provoca rachaduras na ideologia e na administração da ordem. Em contradição com as grandes promessas do Iluminismo, em que a utilização da razão ia fazer surgir uma vida mais feliz e mais segura, a idade da descoberta e da invenção deixou a sombra de um mundo abarrotado e perigoso. A relação dos homens com a natureza e dos homens entre si alcança um potencial destrutivo que chega a patamares nunca imaginados anteriormente. Daí uma das explicações do surgimento de sociedades céticas e indiferentes (prioritariamente no Primeiro Mundo) e outras que mergulham no fanatismo (prioritariamente no Terceiro Mundo). Essa efervescência cultural pós-moderna cheia de efemeridade, fragmentação e descartabilidade trouxe a crescente necessidade de encontrar ou gerar algum tipo de verdade eterna e imutável que se sustentasse nesse turbilhão de mudança. Assim o reaparecimento revigorado da religiosidade, fenômeno que não foi tomado em conta e que agora têm uma presença iniludível, com a quantidade de problemas sociais que ela termina gerando, é uma manifestação disso. Ressurgem culturas tradicionais na forma de fundamentalismos religiosos, opondo-se a desenvolvimentos culturais modernos de propostas secularistas (européias ou norte-americanas). Tal fenômeno vai acompanhado de uma procura pela autenticidade de autoridades políticas. É isso que traz o reaparecimento da velha dupla da autoridade político-religiosa, que é o caldo de cultivo para o surgimento de novos nacionalismos/eticismos. Nesse tipo de acontecimentos (que a história da humanidade já mostrou como altamente perigoso) existe a busca de raízes históricas que parecem se perder, a procura de hábitos mais seguros e valores duradouros num mundo cambiante e instável.

Uma indiscutível contribuição histórica do pós-modernismo é sua defesa e valorização da “alteridade cultural”. Assim, paralelamente aos movimentos de descolonização, surgem os movimentos pelos direitos civis, feministas, étnicos e homossexuais. Esses questionam o sentido da vida, menos com uma visão existencial, repensando o significado do mundo e rediscutindo sua estrutura cultural. Realmente, no momento pós-moderno abriu-se um caminho mais tolerante diante da comunicação e do entendimento daquilo que era diferente e alternativo. Fortaleceu-se o reconhecimento do “outro”. Esse potencial permissivo deu espaço a muitos movimentos sociais, antes deixados de lado. Eles podem falar por si mesmos, criando seus próprios termos de linguagem. A fortalecida resistência de novos movimentos sociais, grupos que ficaram à margem da modernidade, abrem espaço na cultura para que suas vozes sejam ouvidas. Agrupações humanas tais como os movimentos feministas, movimentos raciais, o movimento homossexual e o movimento ecológico, se fortalecem nos centros urbanos mundiais. Essas vozes precisam ser escutadas e legitimadas para que o pluralismo pós-moderno possa seguir seu desenvolvimento.

Diante de todo aquele pessimismo dos teóricos, parecia que a única coisa que restava às forças sociais de contestação era a apreensão inflexível. No entanto, não é bem assim. Nos indivíduos, grupos e classes sociais há coexistência de influências e enfrentamentos recíprocos. Essa interação/conflito existe nos grupos humanos mesmo que se encontrem envolvidos na atmosfera de isolamento de uma cultura que contribui com a fragmentação e a ausência de historicidade. Linguagens são criadas e ocasionalmente desconstruídas, apesar de o mecanismo fundamental seguir intacto. Ou seja, as idéias de Guy Debord na *Sociedade do espetáculo* precisam de reavaliações. Há alguns exageros. A condição pós-moderna não é uma criação do sistema tão poderosamente firme como o ceticismo de muitos autores a interpreta. Como Luis Carlos Fridman já o expressa, o palco não fica intacto, ele desaba aqui e ali, mesmo que não desabe o cenário inteiro. Ele acrescenta, muito coerentemente, que esse não é o final do debate mas o início da investigação de conflitos, exclusões e liberdades que se adicionaram e mesmo

conferiram outras feições à sociedade capitalista.⁴⁰ Sempre é possível encontrar um pouco de alento nas declarações de Anthony Giddens, contrapondo-se ao pessimismo de muitos teóricos. Segundo ele, temos no mundo hoje um número quatro vezes maior de sistemas democráticos do que há 25 anos. Como ele mesmo declara:

“Vivemos no que poderíamos chamar de sociedade global da informação; as pessoas deixaram de ser cidadão passivos, desejam ter um papel muito mais ativo no tocante às decisões que afetam suas vidas.”⁴¹

⁴⁰FRIDMAN, Luis Carlos *Vertigens Pós-Modernas: configurações institucionais contemporâneas*. Rio de Janeiro, Editora Relume Dumará, 2000, op. cit., p 91

⁴¹ HUNTINGTON, Samuel e GIDDENS, Anthony. *O Cisma do ocidente. Caderno Mais*. Folha de São Paulo, domingo, 7 de março de 2004, pág. 6.

4) Ideologias, filosofias e pensadores

A própria rejeição da filosofia moderna se tornou ela mesma uma outra filosofia. Assim, o pós-modernismo é um movimento que denuncia o autoritarismo encoberto da filosofia moderna e ao mesmo tempo anuncia o fim da exclusividade cultural ocidental na hora de olhar o conjunto de conhecimentos em circulação no mundo. Movimentos como o feminismo e o multiculturalismo são sinais disso. A busca de uma verdade única na filosofia não existe mais. Agora há só “uma conjunção de conhecimentos e teorias”; aliás, só “discursos”. Não há mais uma única verdade estabelecida por um determinado centro intelectual nem um único pensamento dominante na filosofia. Há sim numerosas correntes coincidindo e se opondo entre elas, em diferentes aspectos. Por certo os defensores do pós-modernismo assinalam o declínio da tradição do pensamento ocidental. Mesmo com a variedade discursiva na discussão filosófica contemporânea, é possível perceber determinadas tendências ou características nela.

Uma primeira característica é a constante “desconstrução” dos princípios e concepções de pensamento ocidental (razão, sujeito, ordem, estado, sociedade) criticando a tecnociência e sua aliança com o poder político ou econômico nas sociedades avançadas. Um segundo traço importante a ser mencionado é o desenvolvimento e valorização de temas antes considerados menores na filosofia: desejo, loucura, sexualidade, linguagem, poesia, jogo, cotidiano.

Os levantamentos feitos pelas críticas culturais feministas, com já um importante conjunto de teóricas abrindo espaço na história cultural atual já pode ser pensado como um fenômeno pós-moderno por excelência. Por certo os tópicos dessa corrente estão em estreita ligação com muitas bases da crítica contemporânea. O feminismo critica e desmistifica as estruturas de poder ocultas em sistemas de representação cultural, denunciando, como nunca antes tinha sido feito, determinadas metanarrativas (especialmente as falocêntricas). Além disso, sublinha seu entendimento e respeito pela diferença.

O trabalho analítico de diferentes filósofos contemporâneos mostra que esses não estão preocupados com a restauração de valores antigos. Pelo contrário, desejam revelar a falsidade e incoerência de muitos de seus fundamentos. Pensadores pós-modernos como Jacques Derrida, Gilles Deleuze, Jean-François Lyotard e Jean Braudillard procuram elementos de fontes diversas. A primeira vem de um autor maldito, Nietzsche, que de maneira implacável desconstruiu e arremeteu-se contra os valores ocidentais até então preservados. A semiologia é outra rica fonte de análise que dá armas conceituais poderosas para criticar as sociedades pós-industriais, baseadas na informação ou no signo. Por último, é imprescindível mencionar a junção analítica Freud-Marx. A combinação de ambas as obras, a maneira como os conceitos de ambos autores estão sendo fundidos é um importante manancial no discurso filosófico contemporâneo.

Vejamos um pouco mais de perto uma influência tão marcante como a de Friedrich Nietzsche (1844-1900). Nos anos 70, no século XX, o trabalho filosófico desse autor toma um novo alento. Sua crítica desconstrutiva desvenda três valores ocidentais: Fim, Unidade, Verdade. Para Nietzsche a própria criação de valores supremos provocou o niilismo e a decadência. A busca da verdade do homem ocidental estava amarrada a uma existência apoiada numa razão que supostamente mergulha no ser das coisas e traça uma moral racional. Esquece e nega que a vida também é instinto e emoção, força e imaginação, prazer e desordem, paixão e tragédia. A vivência carnal, instintiva e concreta foi substituída por rígidos modelos ideais inatingíveis. Após a morte de Deus, o ser humano mal podia tolerar a sua sensação de vazio e abandono diante do universo. O homem ocidental projetou valores supremos que lhe acalmassem a angústia, lhe justificassem a existência. Noções como o Belo, o Bom, o Justo tinham uma inumana e irreal carga divina. As três colunas que sustentavam a cultura ocidental pareciam ser inquestionáveis. Era preciso o Fim que garantisse um sentido à vida, um modelo de final feliz a ser atingido, a Unidade para ter certeza de que o universo é um todo conhecível pela ciência. Por último, a Verdade que orientasse o ser e ajudasse a entender a real natureza das coisas. Com a valorização, desvalorização e transvalorização dessas noções, Nietzsche provocou a convulsão da

resistência dos três pilares da cultura ocidental: cristianismo (fim), conhecimento científico (unidade) e a razão filosófica moral (verdade).

Sobre o estruturalismo e o pós-estruturalismo

O estruturalismo de pós-guerra e posteriormente o pós-estruturalismo terminaram gerando o que hoje entende-se como teorias do contemporâneo. As teorias pós-estruturalistas dos anos sessenta se desenvolveram trabalhando afinidades e oposições com o estruturalismo que o precedia. O enlace de suas propostas a conceitos nietzschianos e psicanalíticos terminou gerando, no final dos anos setenta, o que atualmente identificamos com as teorias pós-modernistas.

O estruturalismo é uma corrente nas ciências humanas que, nos últimos 40 anos, nutre sua força de fontes como a lingüística e a semiologia. Basicamente, o estruturalismo analisa os fenômenos sociais e humanos como se fossem textos, discursos. A moda, o casamento, o sonho, os costumes, são “lidos” como “frases” de uma língua, como signos com significante e significado a ser interpretado.

Essa corrente de pensamento se caracteriza pela sua objeção diante da maneira como o conhecimento é dividido em compartimentos isolados, em capítulos diferentes que cada vez vão se fechando neles mesmos. Era necessário que as diferentes partes do conhecimento voltassem a fazer contato, formando uma estrutura, um todo coeso e evolutivo. Assim, o estruturalismo discute o excesso de especialização de cada área do conhecimento, o que só gera uma cultura problemática por estar desintegrada. Suas propostas teóricas surgiram no começo do século XX e foram integradas ao método de diversas disciplinas humanísticas, como a lingüística, a crítica literária, a antropologia, a psicologia e a teoria dos sistemas. O antropólogo funcionalista Bronislaw Malinowski, para mencionar um exemplo, expressou com clareza a abordagem estruturalista da antropologia: uma cultura se estuda tal como é numa determinada época, e não segundo seu desenvolvimento ou sua evolução histórica. Entre as contribuições mais destacadas do estruturalismo, cabe mencionar os trabalhos de teóricos como Ferdinand de Saussure e Leonard Bloomfield na lingüística, Claude Lévi-Strauss na antropologia, Jean Piaget na psicologia e Louis Althusser na filosofia.

O estruturalismo se afasta das fortes teorias do sujeito dos anos 50, na França, onde o existencialismo e a fenomenologia eram as teorias dominantes. O primeiro estruturalista renomado internacionalmente foi o antropólogo francês Claude Lévi-Strauss. Depois da segunda guerra mundial, ele e Roland Barthes, entre outros, mergulharam no estudo de estruturas de linguagem, do mito e dos sistemas de signos, em geral como sustento primordial para estudar as estruturas sociais. A semiótica estruturalista foi uma das principais contribuições para a antropologia humana, conjugando análise social com análise de signos, linguagens, discurso e fala.

O termo "estrutura", que deu origem ao conceito de estruturalismo, indica que o conjunto de elementos que a conformam têm uma interação, cooperação e influência entre eles. Ou seja, uma estrutura cujas partes são funções umas das outras sem comprometer a subsistência de cada elemento. Os estruturalistas concordam em que as leis que afetam os elementos de um sistema não se reduzem a associações aglomeradas, reunidas de maneira estática. Uma estrutura de conhecimento é mais uma composição em que os diferentes elementos que a compõem têm determinados atributos que são diferentes das propriedades do conjunto todo. Cada um dos componentes se acha relacionado com os demais e com a totalidade. Propõe-se que a estrutura seja composta mais propriamente de membros que de partes, que seja mais um todo que uma simples junção. Os membros desse todo estão entrelaçados de tal forma que não existe independência de uns em relação aos outros, mas antes uma interpenetração. Exemplos de estruturas seriam, pois, os organismos biológicos, as coletividades humanas, as formas do psiquismo, as configurações de objetos em determinado contexto entre os que são freqüentemente mencionados. A partir dessas idéias, é possível entender qual é berço de manifestações como interdisciplinaridade, intertextualidade, hibridismo e ecletismo não só nas elaborações-teórico culturais pós-modernas, mas também nas manifestações culturais e artísticas.⁴²

⁴² Algumas obras fundamentais do estruturalismo são *Manual de psicologia* (1910), de Edward Bradford Titchener; *Curso de lingüística geral* (1916), de Ferdinand de Saussure; *A linguagem* (1933), de Leonard Bloomfield; e as obras de Lévi-Strauss como *Raça e história* (1952), *O*

O trabalho teórico do estruturalismo de Lévi-Strauss e as primeiras obras de Roland Barthes trilharam o caminho que depois seria continuado por pós-estruturalistas como Michel Foucault e Jacques Derrida. Ambos os filósofos, nos anos sessenta, tinham-se nutrido amplamente com o legado deixado nos anos 50 por Lévi-Strauss e Barthes.

A concepção do fluxo da linguagem e comunicação humana mudou da modernidade até a pós-modernidade. Isso tudo foi fruto de determinadas condições históricas, culturais e sociais que foram se afirmando. Os modernos estruturalistas sempre estabeleciam uma relação direta e identificável entre o que era dito (o significado ou mensagem) e o modo como era dito (o significante ou meio). Mas o movimento pós-estruturalista salienta como esse jogo não é nem simples nem estável. Significantes e significados cada vez mais diversos, afastam-se e ligam-se, associam-se e desassociam-se constantemente, gerando múltiplas combinações de códigos. Visto dessa maneira, a estrutura de comunicação não tem mais um modelo, pois são inventadas inúmeras formas de linguagem.

O desconstrucionismo, esse movimento iniciado com as pesquisas de Martin Heidegger, e sendo retomado até chegar em Jacques Derrida no final dos anos 60, é um poderoso caldo de cultivo para a multifacetada expressividade cultural pós-moderna. Essa corrente teórica não é precisamente um posicionamento filosófico, mas uma maneira de pensar e, sobretudo, de ler os textos (entendidos como estruturas de linguagem e comunicação). O filósofo e lingüista francês Jacques Derrida (1930) é o principal mentor do Pós-estruturalismo. Ele promoveu uma releitura das ciências humanas com base na literatura, na lingüística e na psicanálise. Esse é um dos motivos pelos quais podemos considerá-lo pós-moderno. As teorias da desconstrução elaboradas por Jacques Derrida são mais uma postura e uma maneira de trabalhar com a cultura vivenciada com o intuito de reconstruí-la no final com um novo sentido. Os principais trabalhos teóricos de Derrida apareceram em seus dois primeiros livros, publicados inicialmente em 1967, na França, pouco antes da revolta estudantil:

pensamento selvagem (1962), *As estruturas elementares do parentesco* (1967) e *Antropologia estrutural* (1973).

Gramatologia e Escritura e diferença. Também cabe destacar obras importantes como *Posições* (1972) e *Arqueologia da frivolidade* (1976). A análise desse filósofo é muito mais cautelosa do que muitos dos posicionamentos de pós-modernistas radicais (como Lyotard). Sua linha pós-moderna, sua atitude em geral, está mais preocupada com a continuação de um processo de redefinição da história da modernidade, mesmo sendo fortemente crítica em relação a muitos dos fundamentos estabelecidos nessa época.

A desconstrução histórica tem como objetivo realizar uma nova e mais honesta reconstrução dos fatos da história humana. As contribuições teóricas de Michel Foucault ajudaram de maneira fundamental no inicial desenvolvimento dessa corrente teórica. Foucault mostra como, na era moderna, o conhecimento das novas ciências humanas foi usado para controlar os indivíduos. É muito importante entender o conceito desse filósofo sobre “poder e conhecimento”. Ele mostra como o poder na modernidade é agora exercido por meio de determinada maneira de usar o conhecimento. A modernidade se vale do conhecimento para disciplinar, e essa disciplina é um exercício de poder que funciona sob os dóceis meios de ensino. Foucault sublinha como foi indispensável para a cultura inventar novas formas de conhecimento na medicina, na saúde mental, na criminologia, na sociologia e na sexologia. Vemos a partir disso como as teorias de Lyotard são uma consequência imediata dessa análise de pensamento. As metanarrativas, como discursos culturais de poder, estavam disseminadas amplamente em palcos culturais diferentes como pode ser um programa de entrevistas na televisão, a mensagem de algum presidente ou até no cotidiano, em um discurso do professor de matemática.

O pós-estruturalismo incide na idéia de que os escritores e criadores em geral concebem suas obras com a bagagem conceitual deixada pelos criadores que os antecedem. Eles são parte de um processo histórico na arte e na cultura. Suas criações são o resultado do conjunto de conhecimentos e códigos até então recebido, somado ao seu estilo particular. Os escritores não são a história em si mesma, são somente partes de um processo histórico-cultural. Nesse sentido, a figura do grande gênio, do indivíduo criador, é enfraquecida. Valora-se mais o

próprio processo de desenvolvimento cultural do que as figuras que compõem esse processo. A mesma análise aplica-se em relação ao receptor. Ele é fruto de um conjunto de conhecimentos adquiridos em um contexto determinado. O receptor constrói sua cultura e sensibilidade particular unindo os fragmentos de informação existentes. Primeiro elabora uma estrutura própria que será posteriormente decodificada por ele. Nesse sentido, o receptor faz parte da construção do sentido. Sob esse ponto de vista, ele é escritor, co-autor, dos textos que vai ler.

Toda essa corrente de pensamento tão preocupada com o antiautoritarismo do criador, com a antilinearidade narrativa e estrutural da obra e com a fragmentação dos elementos culturais, traz contradições. Por esse motivo, é também alvo de fortes críticas. Uma delas vem do historiador Perry Anderson. Sua crítica ao desconstrucionismo é de uma coerência incontestável:

“Esse aspecto do pós-modernismo foi reforçado pelas atividades dos desconstrucionistas. Em sua suspeita de toda narrativa que aspire a ter coerência, e em seu açoitamento de desconstruir qualquer coisa que ao menos pareça uma metateoria, eles solaparam todas as proposições básicas. Na medida em que todos os relatos da narrativa oferecidos continham pressuposições e simplificações ocultas, havia necessidade de um escrutínio crítico, mesmo que este terminasse por fortalecê-la. Mas, ao desafiar todos os padrões consensuais de verdade e de justiça, de ética e de significado, e ao procurar dissolver todas as narrativas e metateorias num universo difuso de jogos de linguagem, o desconstrucionismo terminou, apesar das melhores intenções dos seus praticantes mais radicais, por reduzir o conhecimento e o significado a um monte desordenado de significantes. Assim fazendo, produziu uma condição de niilismo que preparou o terreno para o ressurgimento de uma política carismática e de proposições ainda mais simplistas do que as que tinham sido desconstruídas.”⁴³

O desconstrucionismo e as leituras culturais pós-modernas deram várias contribuições relevantes na segunda metade do século vinte. Uma delas é o

⁴³HARVEY, David. *Condição Pós-Moderna*. São Paulo, Edições Loyola, 2000, p. 315.

reconhecimento de que a produção de imagens e seus discursos é uma parte importante da atividade cultural. As práticas estéticas e intelectuais são parte da reprodução e transformação de toda uma ordem simbólica cultural existente que merece atenção especial. Essa corrente (junto à nova esquerda) também trouxe questionamentos importantes aos marxistas ortodoxos, demonstrando que o materialismo histórico-geográfico tinha que ser um modo de pesquisa aberto e verdadeiramente dialético. Segundo essa linha de crítica, havia um corpo fixo e fechado de conceitos com um falso debate entre posicionamentos (devido a uma síntese pré-determinada, o que implicava uma dialética só aparente).

É importante sublinhar que as teorias estruturalistas e pós-estruturalistas, esse tipo de pós-modernismo, exerceram importante influência sobre novas elaborações culturais e de conhecimento tal como os estudos feministas, homossexuais e afro-americanos. Esses movimentos tentam reescrever a história da sociedade com uma abordagem diretamente crítica em que ficam expostas as exclusões ou representações malversadas dos negros, das mulheres, dos gays e das lésbicas, estabelecidas na história cultural. Podemos mencionar as teorias feministas elaboradas por Julia Kristeva e Luce Irigaray. Essas correntes de crítica teórica faziam seu trabalho revolucionário basicamente por meio de uma reinterpretação da cultura. Nesse sentido, o estruturalismo e o pós-estruturalismo estavam fornecendo armas valiosas.

Todo esse caminho de transformação provocado pelo desconstrucionismo, sobretudo na arte narrativa, é um traço determinante na cultura pós-moderna. Ela tem gerado uma narrativa mais abrangente e liberta das amarras da racionalidade narrativa estabelecida por tendências acadêmicas ou ideológicas. Além disso, tem sido frutífera na análise semiótica, gerando novas propostas narrativas.

Guy Debord

Uma importante obra de teoria e crítica radical que animou a revolta de maio de 68 é *A sociedade do espetáculo*, de Guy Debord. A primeira publicação data de 1967. O livro de Debord apresenta 221 pequenas teses que alinham sua teoria do espetáculo. Descreve como a atual hegemonia das imagens resume uma

estrutura de relações sociais e constitui o instrumento mais recente das superestruturas para influenciar nas maneiras de pensar, sentir, desejar, consumir e agir. Guy Debord foi o primeiro teórico mestre nesse tipo reflexão. Seus posicionamentos eram mais enérgicos que as diversas teorias da comunicação de massa que se destacavam na época. Filósofo e militante político marxista, estabelece formulações pioneiras para sua época. Posteriormente, Jean Braudillard acrescentou que existe uma “produção da realidade” na qual narratividades midiáticas constroem um mundo de simulacros em que a experiência vivida não é mais necessária. Esse fenômeno é por demais conhecido atualmente. A consciência do espectador é capturada e ele vive seu retraimento nas labirínticas regiões da sua cognição. Como o descreve Carlos Fridman: “É possível saber o que afeta o mundo todo e não estar em lugar algum”.⁴⁴ Ou seja, o encontro visual com tudo o que é humano é conduzido por narrativas midiáticas que ocupam espaços da subjetividade contemporânea. Uma coletânea de sensações e impressões fugidias invade o complexo espaço do imaginário da massa fragmentada. Por exemplo, a Guerra do Golfo foi captada como um jogo de videogame. A guerra vira um espetáculo, uma realidade à parte. Anos depois, e tomando o mesmo formato, aparece um jogo de vídeo em que perfeitos desenhos de Osama Bin Laden e George Bush lutam, sob a manipulação do jogador.

A onipresença da mídia mostra a maneira como se consolida a sociedade da imagem. Para Debord, a grandiosidade das encenações dos meios de comunicação de massa só corrobora como a imagem foi coisificada, foi transformada em instrumento de produção industrial. Na medida em que objetos e experiências de todo tipo passam a ser mercadorias, o sistema consegue justificar a dedicação da vivência cotidiana ao desejo de consumo. É com esse objetivo que desejos são suscitados ou inculcados pelos meios de comunicação de massa. Como consequência desse fenômeno, a divisão entre espetáculo e realidade motiva o surgimento da fragmentação, da superficialidade, da dissipação e obstrui o sentimento do encadeamento histórico. Autores envolvidos com a análise da

⁴⁴ FRIDMAN, Luis Carlos. *Vertigens Pós-Modernas: configurações institucionais contemporâneas*. Rio de Janeiro, Editora Relume Dumará, 2000, op. cit., p. 17.

pós-modernidade viriam caracterizar a realidade à parte gerada pela mídia, com expressões como “hiper-realidade” e “clonagem do mundo”. Debord deixou em evidência, então, aquilo que ele mesmo chamou de modelo de vida dominante em nossa sociedade, em que o espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens. A partir de suas propostas teóricas, a literatura sociológica só associou o capitalismo da mídia à pós-modernidade. A pós-modernidade só era definida nesses termos, sem conseguir ter alguma outra nuance ou olhar na análise.

Debord tratou de várias coisas: ecologia, o poder das agências burocráticas, as ameaças da indústria nuclear, a máfia como modelo institucional, a ausência de controle sobre organismos de informação e repressão da sociedade européia nos fins dos anos 60 e início dos 70. Mas sua contribuição mais importante foi a análise e o desvendamento dos novos mecanismos da reprodução do capital, atingindo agora áreas anteriormente não-sujeitas à transações mercantis (pelo menos não de maneira tão consciente ou diretamente manipuladora). Ele mostra como foi elaborado um novo tipo de colonização realizada através da mídia e da indústria da propaganda, quando determinadas práticas humanas e sentimentos ainda estavam a salvo da coisificação. É partindo desse ponto teórico que Fredric Jameson desenvolve suas idéias até chegar ao Pós-modernismo, a lógica cultural do capitalismo tardio. O surgimento de renovadas propostas estéticas e de linguagem está associado à motivação para consumir pelas provocações libidinais em torno das mercadorias.

Jean Braudillard

É a partir do trabalho teórico iniciado por Debord que surge a “teoria do simulacro” desenvolvida por Jean Braudillard. Essa teoria elabora a idéia de que as imagens executam as funções do real. Assim, o referente adquirido através da experiência começa a desaparecer e a ser substituído. Ultrapassando a visão sócio-econômico-política de Debord, Braudillard estende as fronteiras de interpretação dos signos para dar conta da produção de grande variedade de discursos, linguagens e simbologia predominantes na sociedade contemporânea. Em 1968 e

em 2000, a cultura de massa esteve marcada pela mesma condição: nada é verificado diretamente pelo sujeito na realidade. Para ele só resta confiar, na medida do possível, nas imagens que outros escolheram. Tanto o espanto como a admiração que isso produz em Braudrillard, ultrapassa a simples relação causal permanente com a dominação econômica. Segundo o autor, a lógica própria do mundo das imagens é suficiente para ser causa de dissociações graves na consciência e no dinamismo social.

Segundo Braudrillard, vive-se sobre o regime do “simulacro”, em que há uma incessante produção de imagens sem nenhuma tentativa de fundamentá-las na realidade. Seus trabalhos teóricos têm sido determinantes para desvendar a condição do pós-moderno. O autor explica que vivemos numa época em que já não se exige que os signos tenham algum contato corroborável com o mundo que supostamente representam. Assim, diante da percepção do desaparecimento do real, há uma tentativa de manufaturá-lo para compensar o vazio. Nessa ação de compensação, o esforço por evitar o vazio é tão intenso que termina gerando uma hiper-estetização da experiência vivida ou uma exageração do verdadeiro. Mas com o tempo a simulação se torna cada vez mais necessária e poderosa que a própria realidade. A imitação toma a forma de qualquer manifestação existente, reproduzindo perfeitamente os objetos e experiências que a compõem. Se fosse uma irrealdade, seria até um código compreensível, estando em relação com o mundo do poético, dos sonhos e do subconsciente. Mas esses elementos são manufaturados de tal maneira que tentam ser mais reais que própria realidade. Ou seja, “hiper-reais”, usando o termo do próprio Braudrillard. A realidade manufaturada, moldada, asséptica, é melhor manejada pelo sujeito que a experiência vivida originalmente, e como resultado disso o sujeito aceita cada vez menos o referente original das coisas. Ele vai se acostumando a viver com a imitação do mundo exterior. No entanto, vive em pânico constante de ser atingido pela realidade, pois tem medo de ter perdido as faculdades necessárias para

reconhecê-la ou lidar com ela. De alguma maneira, todos nós somos inevitavelmente atravessados por essa experiência.⁴⁵

Ihab Hassan

Entre os primeiros colaboradores da revista *Boundary 2*, estava o crítico Ihab Hassan. De origem egípcia, era filho de um governador aristocrata do período de entre guerras. No começo Hassan se interessava principalmente por aquele modernismo literário que atingia o essencial com o mínimo de expressão, o que ele definia como a “literatura do silêncio”, que ia de Kafka até Beckett. No entanto, quando lançou a noção de pós-modernismo em 1971, fez isso num conjunto de áreas estéticas que ultrapassavam a literatura (artes visuais, música, tecnologia, sensibilidade em geral). Nessa discussão, ele tomava diferentes características do modernismo em geral, seja para radicalizá-las, seja para rejeitá-las. Hassan estabelece que havia uma diferença notável entre a literatura atual e a vanguarda antiga (cubista, futurista, dadaísta, surrealista etc.) e o modernismo. Ele distingue o aparecimento de uma acomodação diferente entre arte e sociedade, mas não consegue ser específico sobre o que essa acomodação significa. Na hora de estabelecer a discussão com um olhar político e sociológico, Hassan recuou e foi imediatamente criticado por isso. Com o tempo ele foi específico e direto na hora de mostrar sua aversão em relação aos críticos marxistas. A concepção de Hassan sobre o pós-modernismo, mesmo sendo pioneira, apresentava carências complicadas: a maneira como essa arte tinha uma passagem para o social. Perry Anderson argumenta que esse foi um dos motivos pelo qual as discussões de Hassan não se sustentaram muito mais no campo intelectual, depois do final dos anos 80. Quando publicou sua coletânea de textos sobre o tema *The Postmodern Turn (A guinada pós-moderna)*, em 1987, ele mesmo parecia estar se despedindo: “o próprio pós-modernismo mudou, dando, a meu ver, a guinada errada. Encurralado entre a truculência ideológica e a ineficácia desmistificadora, preso no seu próprio *Kitsch*, o pós-modernismo tornou-se uma espécie de pilhéria

⁴⁵CONNOR, Steven. *Cultura Pós-Moderna*. São Paulo, Edições Loyola, 1993, p. 52.

eclética, refinada lascívia de nossos prazeres roubados e descrenças fúteis.”⁴⁶ Hassan chegou quase a um niilismo sem saída. Para ele, esse era o momento final do pós-modernismo, já que tinha atingido um estágio de decadência crucial. No entanto, não foi assim. A discussão ainda estava começando.

Em 1972

Nesse ano aparecem duas importantes publicações com propostas teóricas aparentemente sem relação direta com a discussão filosófica e estética. No entanto, elas exercerão influências muito importantes na posterior discussão cultural.

Em 1972, Robert Venturi e seus colegas Denise Scott Brown e Steven Izenour publicaram o manifesto arquitetônico da época: *Learnig from Las Vegas (Aprendendo com Las Vegas)*. Eles começam uma importante renovação histórica na arte. Ligação e mistura entre arquitetura e outras expressões artísticas encontraram uma verdadeira liberdade. Charles Jencks acrescentou força ao movimento quando lançou, em 1977, *Language of Pos-modern Architecture*, mesmo sendo crítico de Venturi e das propostas de “Learning From...” ao denunciar a cumplicidade desse com o capitalismo ocidental. Jencks levanta a bandeira do “ecletismo radical”, em que a arte adota um livre hibridismo, acabando com as barreiras entre o gosto educado e o popular. Ou seja, o irrefreável cruzamento entre o novo e o velho, entre o elevado e o vulgar, isso tudo numa sociedade em que a informação importa mais que a produção. A partir dessa proposta, a pesquisa intertextual na cultura e na arte tomou um definitivo impulso. É então que o ecletismo, a quebra de barreiras entre arte elevada e popular e o espírito hibridista na criação estética levantam suas bandeiras. Também em 1972 o filósofo Gilles Deleuze e o psicanalista Felix Guattari dão uma reviravolta nas idéias contemporâneas com o livro *O Anti-Édipo*. Nesse trabalho, as noções marxistas são entrelaçadas com noções de psicanálise (inconsciente freudiano). A reação da ortodoxia do marxismo e da psicanálise foi imediata, mas o jogo interdisciplinar foi liberado.

⁴⁶ *The Postmodern Turn*, p. xvii.

Jean-François Lyotard

A Pós-modernidade adquiriu, pela primeira vez, a categoria de noção histórica com o aparecimento da obra filosófica *A condição pós-moderna*, de Jean-François Lyotard, publicada em Paris no outono de 1979. Lyotard usou o termo sob a influência de Hassan. O texto de *A condição pós-moderna* foi resultado de uma encomenda. O conselho universitário do governo do Québec, onde o partido nacionalista de René Levesque tinha acabado de assumir o poder, solicitou a elaboração de um relatório sobre o estado do conhecimento contemporâneo. Esse livro foi o primeiro a discorrer sobre a pós-modernidade como uma transformação geral na condição humana. No entanto, ele dedica-se basicamente ao caminho epistemológico seguido pelas ciências naturais. Perry Anderson sublinha como o arcabouço supostamente científico do informe sobre o conhecimento deixou fora de lugar as artes e a política. Mas isso não foi empecilho para que a influência do texto se introduzisse em todos os âmbitos culturais.⁴⁷

Para o filósofo francês, o pós-modernismo liga-se ao surgimento de uma época pós-industrial em que o conhecimento se torna a principal força econômica de produção. Existiram, explica o autor, duas grandes metanarrativas na história moderna. A primeira, gerada pela revolução francesa, situava a humanidade como condutora heróica de sua própria libertação através do avanço do conhecimento. A segunda, vinda do idealismo alemão, enxergava o espírito como o progressivo descobrimento da verdade. Esses foram os grandes mitos com os quais a modernidade se legitimava. O que caracteriza a própria pós-modernidade é precisamente a perda de credibilidade nessas metanarrativas. Essa desconfiança contemporânea é conseqüência da irregular e incoerente administração humana da evolução das ciências. Lyotard esclarece que isso não significa que tais narrativas desaparecem, mas sim que surgem miniaturas de narrativas (micro-

⁴⁷ Anderson, Perry. *As Origens da Pós-modernidade*. Jorge Zahar Editor. Rio de Janeiro, Brasil, 1999; ps 32-34.

metanarrativas) em luta. Segundo anuncia o filósofo, há um novo contrato temporal em todas as áreas da existência humana: a ocupacional, a emocional, a sexual, a política. Como ele mesmo sublinha, estabelecem-se laços mais econômicos, flexíveis e criativos que os da modernidade.

Nesse texto, Lyotard questiona especificamente a maneira pela qual o conhecimento científico defende sua legitimidade. Além disso o autor também denuncia como a tecnociência (forte pontal da sociedade pós-industrial e pós-moderna) não procura mais a verdade ou a justiça (como a ciência moderna), acomodando-se a um objetivo simples e mesquinho: a busca da melhor *performance*. Ou seja, o melhor resultado possível termina sendo aquilo que seja mais útil ou rentável ou possa gerar algum tipo de ganância na produção.

Lyotard não deu uma resposta satisfatória na hora de falar ou definir o que poderia ser uma arte pós-moderna. Ele chegou a apontar a arte Minimalista (o sublime como privação). No entanto, a época dava respostas diferentes. O que excitava o mercado era o *kitsch*, festejado por Jencks, a fusão múltipla e recarregada de elementos, a ornamentação, o pastiche bajulado. No ecletismo desse ambiente, encontra-se o gosto de um público que não pode ter gosto.

O mesmo que aconteceu com a sua dificuldade de definição no tema da arte ocorreu com suas formulações políticas. Isto foi perceptível com o próprio curso da história. Com *A Condição Pós-moderna*, Lyotard profetizou o declínio de todas as narrativas grandiosas. Ênfase especial tinha o (suspeito) anúncio da morte do socialismo clássico. Mesmo indiretamente, uma das metanarrativas fortemente criticada era o marxismo. Nos textos posteriores, ele só foi ampliando a lista, chegando a mostrar um verdadeiro cemitério de grandes narratividades extintas: a redenção cristã, o progresso iluminista, o espírito hegeliano, a unidade romântica, o racismo nazista, o equilíbrio keynesiano. Mas o referencial que orientava o discurso era sempre o comunismo. E quanto ao capitalismo? Qual seria seu posicionamento diante do aparecimento dessa grande metanarrativa? A época em que Lyotard escreveu foi o final da era Carter. A chegada dos anos 80 trouxe novas conjunturas: o *boom* da era Reagan e a vitoriosa investida ideológica da direita, o desmoronamento do bloco soviético no final da década. Nesse

contexto, as argumentações políticas de Lyotard perderam sustento intelectual e credibilidade. Ao invés de haverem desaparecido as grandes narrativas, parecia que pela primeira vez na história o mundo caía sob o domínio da mais grandiosa de todas: a vitória total do mercado. O declínio da metanarrativa (social-comunista) criticada por Lyotard aconteceu mais rapidamente do que ele mesmo esperava, só que não foi superada por uma democracia ideológica e sim simplesmente substituída por uma nova e imensa metanarrativa: o pós-industrialismo ou novo capitalismo global. Lyotard não se manifestou diante do surgimento dessa nova metanarrativa, da mesma maneira como o tinha feito com as anteriores. Ele carregou essa crítica até o final de seus dias.

Jürgen Habermas

Um ano depois da publicação de *A Condição pós-moderna*, Jürgen Habermas pronunciou seu discurso *Modernidade – Um projeto incompleto*, quando recebia o prêmio Adorno da municipalidade de Frankfurt. Mesmo tendo abordado o tema do pós-moderno de maneira limitada, gerou efeitos de destaque, colocando-o como um referencial padrão. Se toda área de discussão intelectual precisa de um pólo negativo para gerar uma polêmica efetiva, Habermas o representava muito bem. A discussão dele foi entendida como reação à obra de Lyotard, mas isso aconteceu mais pela proximidade de datas. Provavelmente o autor ainda nem conhecia o texto de Lyotard. Habermas, na verdade, se opunha basicamente à versão de pós-modernismo proferida por Jencks, que ele pôde verificar na Bienal de Veneza de 1980.

Habermas tem desenvolvido um importante conceito de “ação comunicativa”, que é um renovado e atualizado esquema ético em que são sustentados princípios de razão, justiça e democracia. Ele constrói seu discurso sem se arriscar a marginalizar ou silenciar vozes de grupos minoritários (o oprimido na pós-modernidade), evitando o falso consenso sempre carregado de opressão. Habermas procura novas formas de legitimação ideológica dentro da multiplicidade de interesses concorrentes soltos na contemporaneidade. Se Lyotard considera que o projeto Iluminista está arruinado, Habermas pretende

interpretar a pós-modernidade precisamente não como uma negação mas uma reinvenção do processo vindo da modernidade. Atualmente a tradição do Iluminismo é criticada por suas perigosas tendências a agrupar a essência da humanidade em um conceito unidimensional, banindo as diferenças importantes e reais na cultura. Mas Habermas é um novo modernista radical que procura redescobrir criticamente o potencial libertador da cultura moderna. Ele pretende repensar a modernidade, para que esteja novamente ao serviço de ideais de comunidade e liberdade humanas. Segundo ele, a experiência histórica até agora desenvolvida na modernidade resultou em princípios de emancipação social que não podem ser desmontados por (como qualifica o próprio Habermas) “uma cultura pós-moderna irreflexiva”.

Habermas procura uma readaptação do modelo iluminista, no qual encontra-se uma nova ética social baseada numa razão mais em acordo com as inquietações de nossa época. No entanto, se Habermas propõe um iluminismo dentro de um mundo de diversidade cultural, não explica muito bem quais são as bases que poderiam garantir tal diversidade. O discurso de Habermas sempre foi criticado por mostrar um abismo entre a apresentação do problema e a solução. Não aparecem muitas alternativas viáveis depois das reclamações.

1981: um primeiro balanço

É essa a maneira como o panorama cultural teórico se manifestava em 1981. O balanço Lyotard-Habermas desenhado por Perry Anderson é bastante esclarecedor. Desde o simples aparecimento do termo, com as brincantes teorias de Ónis, até a manifestação da idéia expressa por Charles Olson, foram aparecendo apontamentos gerais sobre o contemporâneo. No entanto, não havia consenso sobre que direção (Arte? Ciência? Tecnologia? Política? Filosofia?), apenas apareciam espalhados um conjunto de oposições, interesses desconexos e opiniões cruzadas. Foi com as intervenções coincidentes de Lyotard e Habermas que, pela primeira vez, todo aquele conjunto de idéias e comentários dispersos adquiriram um referente teórico comum de orientação. Abriu-se assim um campo

de pesquisa com o cunho da autoridade filosófica. Mas as contribuições desses filósofos foram indecisas. Ambos os autores tinham uma formação original no pensamento marxista. No entanto, pouco trouxeram dele para suas análises de pós-modernidade. Também não conseguiram uma interpretação histórica do pós-modernismo que o distinguisse no tempo e no espaço. Em vez disso apresentaram marcos teóricos limitados e mais ou menos vazios. O descrédito das grandes narrativas, sem data histórica definida, no caso de Lyotard, está carregado de ambigüidades. No caso de Habermas, diante de sua análise sobre a colonização do mundo da vida, Anderson levanta uma pergunta crítica realmente fulminante: quando é que não foi colonizada? Paradoxalmente, diz Perry Anderson, nos dois casos falta o peso da temporalidade a um conceito por definição temporal. Anderson ainda acrescenta que em ambos os casos houve uma dispersão do discurso: por um lado, tratamento filosófico superficial, sem conteúdo estético significativo; por outro lado, percepção estética sem um horizonte teórico coerente. Isso é certo. No entanto, é preciso reconhecer que foram eles os que firmaram as bases de uma discussão sobre pós-modernidade que ainda estava por se desenvolver. Ocorreu uma cristalização temática, pois o pós-modernismo entrou realmente em questão, mesmo não havendo nem de perto (como sublinha Anderson) uma integração intelectual.

Na sua análise, o historiador explica como, mesmo que não explicitamente, todos os intelectuais pareciam colaborar para uma unidade ideologicamente consistente: a idéia do pós-moderno de uma forma ou outra privilegiava à direita. Hassan, exaltando o jogo e a indefinição ideológica, não fez segredo de sua aversão e paranóia diante do possível jugo de ferro da esquerda. Jencks, com a sua celebração da opção de consumo. Lyotard, que afirmava que o ceticismo daquele momento foi gerado pelo descrédito do próprio socialismo como última narrativa grandiosa. Habermas, mesmo defendendo a posição de esquerda e não cedendo a um acordo com o pós-moderno, termina por atribuir a idéia à direita quando a formula como uma representação do neoconservadorismo. Então, todos tinham algo em comum: parecia que não podia haver nada mais do que o capitalismo. O ceticismo e o pessimismo diante do pós-modernismo eram

como uma sentença contra as ilusões alternativas. O capitalismo era inevitável, irresistível. Essa foi uma maneira de fortalecê-lo.

Fredric Jameson

Sob esse panorama, Fredric Jameson fez sua primeira conferência sobre pós-modernismo no outono de 1982. Ele já tinha escrito *Marxism and Form* (1971), entre outros textos. Jameson começa a escrever quando as noções de pós-modernismo começam a circular no ambiente universitário, particularmente nos departamentos de literatura. Para ele a renegociação entre realismo e modernismo persiste até hoje de maneira inevitável. O texto de *A guinada cultural*, sobre a conferência que fez Jameson no Museu Whitney de Artes Contemporâneas, no outono de 1982, e que depois se tornaria *Postmodernism – The cultural logic of late capitalism*, publicado na primavera de 1984, deu uma nova virada, um novo rumo a toda a discussão.

Antes de entrar na análise das implicações desse trabalho, é necessário fazer um preâmbulo, mencionando o caminho anterior percorrido pelo autor. De Jameson também é muito importante o texto *Marxism and form*, do começo dos anos 70, como já foi mencionado. Antes disso, o marxismo ocidental era uma generalização intuitiva, mas relativamente inconsciente de si. O contato e a troca de conhecimento entre os principais pensadores marxistas era irregular. Os teóricos mal tomavam conhecimento uns dos outros através das fronteiras lingüísticas da Europa. O texto de Jameson fez uma reunião histórica que permitiu um olhar panorâmico, mostrando a unidade e diversidade no movimento marxista ocidental. Em um aspecto Jameson se diferencia da tendência geral do marxismo ocidental, pois seus principais autores eram, de maneira aberta ou secreta, afetados por um pessimismo histórico. No entanto, não se pode definir sua obra como otimista em oposição ao pessimismo do tradicional marxismo ocidental. Como o define Perry Anderson, sua política seria bem mais realista. Jameson diz que a história é o que fere, aquela que impõe limites ao indivíduo e à prática coletiva, sobretudo depois de uma sensação de fracasso de todas as revoluções que tiveram lugar na história da humanidade. Mas se há algo é

constantemente salientado por Jameson, é o fato de os anseios utópicos não serem facilmente reprimidos e poderem ser reacesos com os mais imprevisíveis pretextos. O sujeito guarda aquela persistência da subterrânea vontade de mudar. A necessidade utópica não some, ela dorme, se concentra para explodir novamente de maneira idealista. Os movimentos após a guerra no Iraque podem ser uma mostra disso.

Até os anos 80, Jameson concentrou sua atenção na discussão sobre teoria literária. Quando começou suas discussões sobre pós-modernidade, começou a ver outras artes também. A provocação dada por Lyotard com *A Condição Pós-moderna* bem pode ter visado atacar Jameson. Lyotard fala das metanarrativas depois que Jameson, precisamente um ano antes, tinha publicado *The Political Unconscious*, cujo argumento central mostra o marxismo como uma grande narrativa. Foi então que Jameson quis se manifestar. Aliás, se Lyotard se concentrou nas ciências, dizendo pouco sobre as manifestações culturais e políticas, foi para esses tópicos que Jameson se voltou. Na sua obra sobre o pós-modernismo, Jameson apresenta duas referências importantes: primeiro, a publicação de *Capitalismo Avançado*, de Ernest Mandel; e segundo, o texto de Braudillard sobre o papel do simulacro no imaginário cultural do capitalismo contemporâneo.

Jameson afirma que, analisando as tendências atuais, é possível ter a sensação generalizada de que os tempos modernos terminaram e algum corte fundamental ou salto qualitativo nos separa decididamente daquele que foi o novo mundo do início do século XX. Portanto, fazia-se necessária uma teoria capaz de se adequar ao ritmo de transformação da época presente, ao caminho de longo prazo do nosso sistema socioeconômico. Um desses conceitos de importante influência foi a idéia de textualidade. A tendência atual, a qual se refere Jameson, tem a ver com o recuo do conflito de classes na metrópole enquanto a violência é projetada para fora, o peso enorme da propaganda e da fantasia da mídia para encobrir a complexa divisão de classes em andamento e a exploração, a separação entre existência pública e privada. A estrutura da sociedade começou a manifestar características particulares nunca antes vistas na história.

O autor explica:

“Em termos psicológicos, estamos tão afastados das realidades de produção e do trabalho que habitamos um mundo onírico de estímulos artificiais e experiência via TV. É uma época em que as questões fundamentais do ser e do significado da vida, as preocupações metafísicas, parecem ter se tornado remotas e sem sentido.”⁴⁸

Jameson mostra, dessa maneira, como se desenvolveu uma “desdiferenciação” ou “indistinção” entre economia e cultura. A propaganda e a mídia criam novas necessidades constantemente. Há uma estetização da economia. As linguagens, no mundo da mídia, se multiplicam, promovendo uma cultura de imagens que ultrapassa a cultura literária. O capitalismo atual se diferencia assim do capitalismo industrial clássico.

Foi desenvolvida uma importante análise da obra de Jameson elaborada por Perry Anderson, em que são resumidas as principais contribuições teóricas deste autor. Anderson distingue cinco lances específicos que marcam o trabalho teórico exposto em *Postmodernism – The cultural logic of late capitalism*. O primeiro lance, e o mais importante segundo Anderson, fala que a pós-modernidade é o sinal cultural de um novo estágio na história do modo de produção. São apontados aí a explosão tecnológica moderna e sua influência como fonte de lucro e inovação, o fortalecimento do poder empresarial das multinacionais movimentando suas operações financeiras para países distantes com salários baixos, o crescimento da especulação internacional e a ascensão dos conglomerados de comunicação com o imenso poder da mídia, que não têm mais fronteiras. O segundo lance tem a ver com as conseqüências que tais mudanças deixaram na experiência do sujeito, na psique do indivíduo contemporâneo. Uma dessas conseqüências era a perda de qualquer senso ativo da história. Desapareceu tanto a percepção do passado como também a intensa expectativa do futuro que existiam na modernidade. Surgem estilos e imagens *retrô* espalhando-se como substitutos do temporal e desaparecendo num perpétuo presente. O terceiro ponto relaciona-se com o terreno da própria cultura. É nesse âmbito que inovações e

contribuições teóricas de Jameson têm forte presença. Ele dedicou-se a um aspecto que não tinha sido estudado com essa complexidade. Na pós-modernidade, Levin e Fiedler o analisaram na literatura, Hassan foi até a pintura e a música, Jencks concentrou-se na arquitetura, Lyotard aplicou suas observações na ciência, Habermas tratou de questões filosóficas. A obra de Jameson centrou seu olhar em outro alvo: a maneira como o pós-moderno expandia-se de forma determinada no movimento das artes e como gerava ou como manifestava um discurso sobre elas. Como resultado, apresentou o painel cultural de época mais rico e abrangente que qualquer outro feito anteriormente. Ele mostrou como foram liberadas manifestações criativas divergentes em perfeita convivência. Apareciam variedades de formas que iam do mais enxuto e simples até o mais pomposo e recarregado. Os discursos tradicionalmente preocupados com a especificidade do campo cultural sofreram uma quebra própria de suas fronteiras. A viagem interdisciplinar começou a ser liberada. Disciplinas antes bem separadas como história da arte, crítica literária, sociologia, ciência política e história começaram a perder seus claros limites. As disciplinas se encontram em pesquisas híbridas que já não são facilmente situadas em uma ou outra área de maneira tão específica. Um quarto ponto a ser ressaltado relaciona-se com as bases sociais e o padrão geopolítico do pós-modernismo. No capitalismo avançado, atualizado, continuava havendo uma sociedade de classes, mas as classes dentro do sistema já não eram as mesmas de antes. Os de cima têm a coerência do privilégio, os de baixo carecem de unidade e solidariedade. Espera-se o surgimento de um novo tipo de trabalhador coletivo. A cultura modernista era inevitavelmente elitista e oposicionista: ria e implicava com as convenções do gosto e as propostas do mercado. Nesse sentido, há notáveis diferenças, celebradas já pelo crítico literário Leslie Fiedler nos anos 60, com a dissolução das fronteiras entre os gêneros alto e baixo nas culturas. Houve um direcionamento claramente populista. O pós-moderno é marcado por novos padrões de consumo e produção. Terminava-se com a época das grandes autorias individuais e das obras-primas modernistas. Crescia uma nova e notável sintonia com o mercado, em vez de um

⁴⁸ JAMESON, Fredric; *Marxism and Form*. Princeton, 1971, ps.17-18.

antagonismo ou rejeição. Também se pode dizer que o pós-modernismo é o primeiro estilo global especificamente norte-americano. O quinto e último lance é, segundo Anderson, o mais original. Qual a atitude adequada diante das coordenadas estabelecidas, e agora esclarecidas, na pós-modernidade? Todas as contribuições estavam sempre carregadas de valorações negativas ou positivas. Jameson fez uma criativa e interessante combinação dessas oposições. Seu objetivo era apresentar, ou pelo menos visualizar, saídas sem cair em espaços fechados, mesmo com uma clara tendência esquerdista. Ele fez uma sólida identificação do pós-modernismo com um novo estágio do capitalismo, entendido segundo os clássicos termos marxistas. No entanto, nem a simples admoestação nem a efusiva adesão eram fecundas. Precisava-se de outro tipo de abordagem. Jameson ressalta que não é coerente nem eficaz fazer julgamentos moralistas absolutos para qualificar a história presente. Isso porque estamos dentro da cultura, vivendo e lutando nela. Assim, é impossível um repúdio simplista tanto quanto uma celebração igualmente superficial e complacente. É preciso nos enxergar dentro desse turbilhão todo.⁴⁹ Surpreendendo tanto posições de esquerda como de direita, Jameson denunciou a cômoda puerilidade de moralizar sobre a condição do pós-moderno. Se o agente coletivo que confrontasse a desordem contemporânea ainda não existia ou estava em formação, uma condição para seu aparecimento era a capacidade de compreender o sistema por dentro.⁵⁰

As propostas de Jameson, depois das de Lyotard, foram marcantes. A discussão sobre a pós-modernidade tomou maior complexidade nas diferentes áreas humanas após seus estudos. Teve vários seguidores, mas também detratores de suas formulações. Mencionamos aqui as críticas mais importantes relativas a suas teorizações.

As vanguardas clássicas modernas continuaram sob o domínio da influência ocidental, mesmo quando essas correntes procuravam inspiração no Oriente, na África ou na herança indígena americana. Muitos críticos comentam

⁴⁹ JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: A Lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo, Editora Ática, 2000, op. cit. pp 86-87.

⁵⁰ ANDERSON, Perry. *As Origens da Pós-modernidade*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor. 1999, ps 66-78.

como essa característica se mantêm nas teorias de Jameson. Mesmo que seus estudos estejam ultrapassando as fronteiras ocidentais, há um universo cultural uniformizado pelo modelo do sistema norte-americano. No entanto, não podemos desconsiderar as fortes críticas que ele faz ao próprio sistema norte-americano de um ponto de vista marxista.

Diante das críticas da corrente Pós-Colonialista (que mencionamos a seguir), Perry Anderson acrescenta uma objeção mais substancial aos argumentos de Jameson. Segundo ele, o predomínio global do pós-moderno vem não de pretensões pós-coloniais, mas simplesmente da própria ausência de uma plena modernização capitalista em tantas áreas do antigo Terceiro Mundo. Em condições nas quais os elementos mínimos da modernidade – alfabetização, indústria, mobilidade – ainda são basicamente ausentes ou estão presentes apenas de forma irregular, como pode ter sentido a pós-modernidade? Houve e continua a haver no Terceiro Mundo um desenvolvimento desigual já característico do próprio sistema. Formas novas e abruptas de expansão eclipsaram também, de maneira desequilibrada e confusa, formas antigas de desigualdade e, ao mesmo tempo, multiplicou novas formas de desequilíbrios que por sua recente complexidade são difíceis de serem entendidos.⁵¹

Assim, seguindo a trilha deixada por Lyotard e Habermas e chegando até as propostas de Jameson, percebe-se que a discussão em torno da pós-modernidade atinge um ponto alto de desenvolvimento. Características antes bastante confusas, com as quais seria possível enxergar a contemporaneidade, começam a ser visualizadas e utilizadas em trabalhos subsequentes.

Teorias pós-coloniais

Há uma corrente cultural que critica fortemente e com uma coerência tocante os estudos de Jameson: as teorias pós-coloniais. O pensamento teórico dessa corrente desenvolveu-se a partir de meados dos anos 80. Os teóricos desse movimento contestam, em geral, a influência de idéias de pós-modernismo

estabelecidas a partir de alguns países metropolitanos e reagem, em especial, às interpretações de Jameson. As teorias do pós-colonialismo fazem parte de um movimento cultural pós-moderno em que são trabalhadas novas políticas de identidade. Os movimentos pós-coloniais, ao lado das discussões feministas, étnicas, raciais e sexuais, reinventam espaços sociais que foram destruídos pelo regime colonial e por outros excessos do império ocidental.⁵² A principal censura contra as teorias de Jameson é que elas desconhecem ou deixam de lado práticas periféricas que não apenas não coincidem com as categorias do pós-moderno como positivamente as rejeitam. Para esses críticos, a cultura pós-colonial é inerentemente mais contestadora e muito mais política que o pós-modernismo de centro. Eles não vacilam em invocar suas próprias formas radicais de representação ou realismo, que terminam sendo banidas e exiladas pelas convenções pós-modernas. Os defensores nomeiam rapidamente o pós-modernismo como neo-imperialista, para depois rejeitá-lo imediatamente. Dessa maneira, enfrentam as arrogantes pretensões vindas de algumas metrópoles. De fato a modernidade trouxe uma metanarrativa universalizante com um modelo apoiado na figura do homem da civilização ocidental. Essa história elimina implacavelmente o resto de histórias particulares, locais ou nacionais no cego impulso pela racionalização universal, o progresso industrial e a expansão global dos mercados.

Nelly Richard⁵³ chama a atenção para o perigo de como as condições pós-modernas oferecem à política pós-colonial latino-americana uma faca de dois gumes. De um lado o pós-modernismo promete uma diversidade e uma democracia multicultural em que uma pluralidade de vozes culturais poderá ser ouvida. Mas o fato de serem ouvidas, não quer dizer que realmente vão ser levadas em conta. Nessa aparente democratização, o que realmente está acontecendo é uma neutralização de forças de oposição (ao centrismo ocidental)

⁵¹ Idem, pp. 138-139

⁵² LEMERT, Charles. *Pós-modernismo não é o que você pensa*. São Paulo, Edições Loyola, 2000, p. 154.

⁵³ RICHARD, Nelly. *Postmodernism and Periphery*, Third Text, 2, 1978-1979.

que lutam por se construir a si mesmas. Com essa neutralização, a única coisa que se consegue é fazer com que culturas como a africana e oriental ou a da América Latina consigam se ver só através dos modelos construídos pela cultura centrista, tendo que engolir e até assimilar estereótipos com objetivos nada ingênuos, enviados pela cultura mais poderosa. Como observa Edward Said, as análises dessa tendência teórica criticam e discutem um lado oculto (por indiferença) da discussão sócio-cultural pós-moderna. Said fala de como grupos humanos antes não representados ou costumeiramente mal representados iniciam a tentativa de falar por si mesmos. Eles começam a se auto-representar em discussões sócio-intelectuais e políticas antes estruturadas previamente para excluí-los, usurpando-lhes suas funções de significação e representação, e ainda passando por cima de sua realidade histórica.

A contestação que levanta esse tipo de categorização do pós-moderno denuncia que a estrutura dessa tendência cultural contemporânea elimina as possibilidades de identidade das culturas pós-coloniais. Homi Bhabha e Gayatri Chakravorty Spivak trazem à tona espaços culturais subalternos que, como eles denunciam, em épocas de alto colonialismo, sempre foram espaços sociais fora do eixo de interesse. As identidades dessas vozes eram apagadas e, portanto, as resistências eram organizadas em silêncio. Com certeza, o movimento teórico pós-colonialista reflete a necessidade das vítimas do imperialismo ocidental de adquirir uma noção de si mesmas não contaminada por conceitos e imagens universalistas eurocêntricas. Entre os autores mais representativos desse movimento, podemos mencionar Simon During em *Postmodernism or Postcolonialism* (Landfall, 1985) e *Postmodernism or Postcolonialism Today* (Textual Practice, vol. 1, 1987). Esses dois textos neozelandeses trazem à tona temas-chave dessa literatura. Também há a contribuição canadense no artigo de Stephen Slemon em *Modernism's Last Post*.⁵⁴

⁵⁴ LEMERT, Charles. *Pós-modernismo não é o que você pensa*. São Paulo, Edições Loyola, 2000, pp 136-137. (em Ian Adam e Helen Triffin (orgs) *Past the last Post* (Nueva York, 1991).

Teóricos posteriores

A partir do mapa deixado por esses autores, especialmente depois do impacto de Lyotard, Habermas e Jameson, começam os efeitos decorrentes, que vão afirmando o caminho traçado por esses estudos. Trabalhos como os de Anthony Giddens no texto *As conseqüências da modernidade* (*The Consequences of Modernity*, 1990), David Harvey em *Condição Pós-moderna* (*Condition of Postmodernity*, 1990) e Terry Eagleton em *As ilusões do pós-modernismo* (1996) são um exemplo claro disso. Harvey amplia, a partir do estudo cultural-econômico deixado por Jameson, a análise teórica. Terry Eagleton enfatiza, na sua análise, o impacto da difusão ideológica e seus meios na contemporaneidade.

Considerando-se o caso de Anthony Giddens, com o texto *As conseqüências da modernidade* (*The Consequences of Modernity*, 1990), é perceptível a maneira como ele dá uma visão muito mais positiva, otimista e progressista em relação à percepção do futuro e em relação também às reminiscências idealizadas do passado. Nem por isso deixa de criticar coerentemente as conjunturas e contradições da época contemporânea. Giddens afirma que estes são tempos que favorecem o surgimento da consciência planetária em oposição à idéia de fragmentação cultural. Levanta suas reservas diante o diagnóstico dos autores que opinam sobre a “hiper-realidade” criada pelo predomínio da mídia na cultura contemporânea. Portanto discute a idéia da dissolução do sujeito em um mundo de signos, sem centro. Giddens acredita que nossa época estimula a universalização, apesar das diversas (e muitas vezes, também divergentes) motivações sócio-culturais que administra essa multiplicação. Em oposição à interpretação da apatia e da passividade das massas, ele opina que o panorama institucional favorece o ativismo e formas novas (não entendidas ainda pela ortodoxia sociológica atual) de coesão social. Ele afirma que mesmo que o homem pós-moderno esteja assolado pela heurística do medo, as pessoas podem agir mais nessa era de incertezas. Tem se desenvolvido uma noção, uma consciência, de “confiança ativa”. Esse conceito carrega várias características importantes: a valorização da autonomia da ação reflexiva, a destradicionalização e a desnaturalização das aspirações, escolhas, costumes e,

sobretudo, relacionamentos pessoais baseados em uma “democracia das emoções”, como dificilmente acontecia no passado. Isso produz não uma apatia e sim uma “política gerativa”, ou seja, aquela em que os indivíduos e grupos fazem as coisas acontecerem em vez de esperar que coisas aconteçam.

Já de maneira diferente, Terry Eagleton faz uma brilhante crítica de época em *As Ilusões do pós-modernismo* (*The Illusions of Postmodernism*, 1996). Eagleton conseguiu dissecar a época e expressar realmente o espírito *nonsense* comum da contemporaneidade. Evitou, inclusive, cair em reducionismos pessimistas ou céticos. Segundo ele, é necessário reconhecer e enxergar, nas mudanças atuais, que além dos problemas analisados também há uma verdadeira revolução do pensamento sobre o poder, o desejo, a identidade e o corpo, sem cuja inspiração é inimaginável qualquer política realmente transformadora ou revolucionária. A pós-modernidade tem uma ambivalência ideológica e um contraste histórico no seu processo de crescimento. De um lado começa com a derrota do operariado organizado e da revolta estudantil, terminando numa acomodação ao mercado. E, por outro lado, após isso começa a ascensão de outros humilhados e ofendidos. Um novo tipo oprimido, um conjunto de grupos discriminados por razões de raça, de gênero, de credo social ou de opção sexual geram questionamentos políticos sobre a moralidade e o estado.

Quando Samuel Huntington, cientista político norte-americano e professor na Universidade de Harvard publicou *O choque das civilizações* (1996) gerou bastante polêmica e foi bastante atacado. Ninguém imaginaria então que ele estava profetizando os conflitos entre a religião islâmica e a religião ocidental (de origem cristã) vivido desde o 11 de setembro. Segundo o autor, os conflitos globais do novo século seriam causados por querelas entre civilizações e não simplesmente entre estados nacionais. Huntington salienta que está em curso um ressurgimento global da religiosidade. A religião exerce um papel cada vez mais importante na maneira como os países definem suas identidades nacionais e tem se tornado uma das principais causas de fortes conflitos sociais. Esse fenômeno tem se desenvolvido desde finais dos anos setenta. A religião está começando a ser usada como forte arma política. O autor não se refere unicamente ao caso da

religião islâmica, como era de se esperar. Também denuncia esse processo na América do Norte. A religião protestante está cada vez mais politizada nos EUA. Essa tem sido uma de suas diferenças em relação à Europa, caracterizada por um maior secularismo cultural, causando novos conflitos. Huntington ressalta como a história tem dado inumeráveis exemplos em que se percebe que religião e nacionalismo andam de mãos dadas. Anthony Giddens é um dos teóricos que contestam as teorias de Huntington de maneira coerente e eficaz. Segundo ele, o principal conflito não é o embate entre civilizações mas sim o confronto definitivo entre cosmopolitismo de um lado e fundamentalismo de outro. Giddens esclarece que quando fala de fundamentalismo não se refere unicamente ao islâmico ou protestante, mas a todo tipo de autoritarismo de caráter religioso, étnico ou nacionalista. Os fundamentalistas formam agrupamentos sociais que afirmam só um modelo de vida como sendo válido, preconizando a necessidade de eliminar os outros.

Segunda Parte: O fermento cultural pós-moderno

Na esteira da análise dos principais críticos e sociólogos atuais, apresentar-se-á uma descrição sintética que explique a maneira como se manifestam, na pós-modernidade, as principais inquietações culturais e artísticas.

1) Arte na Pós-Modernidade

Foi na arte que o pós-modernismo, desde os anos 50, começou a ter uma presença marcante no mundo. Das artes plásticas se deslocou rapidamente para a arquitetura, a escultura, o romance, a música, o teatro, o cinema. Sempre com um ar mordaz, sem esperança e com elementos de *pastiche*. A pós-modernidade destrói códigos, na forma e no conteúdo, de diferentes áreas de criação (o romance, a história, a pintura etc.). No entanto, na sua atitude não há desespero, agressividade, raiva ou dramatismo. Há só riso e frieza. A análise desenvolvida por Ferreira dos Santos, além de ser bastante esclarecedora, ajuda a ter uma visão panorâmica sobre a maneira como se manifesta a arte neste momento:

“Enquanto a arte moderna nasceu com estéticas bem claras e manifestos escandalosos, a antiarte pós-moderna não representa propostas definidas, nem coerência, nem linha evolutiva. Os estilos convivem sem choques, as tendências se sucedem com rapidez. Não há grupos ou movimentos unificados, o pluralismo e o ecletismo (mistura de estilos) são a norma. Também não existe mais vanguarda, porque o público já está vacinado contra o escândalo. Fala-se agora em *transvanguarda*: quer dizer, além da vanguarda – vale tanto um estilo retrô, para trás, quanto a vídeo-arte, para frente. Os artistas pós-modernos só se sentem bem na desordem, na ausência de princípios, na criação sem fronteiras, pangredindo – caminhando – para todos os lados.”⁵⁵

Obviamente, as reações diante desse tipo de proposta são diversas. Os que são contra o pós-moderno, aqueles que tem uma visão pessimista, acham que o

⁵⁵ FERREIRA DOS SANTOS, Jair. *O que é pós-moderno*. São Paulo, Editora brasiliense, 1994, pg 43.

movimento é decadente, que é um conjunto de paródias sem força intelectual, sem regras estéticas, com queda de padrões. Essa é uma arte de pastiche e ecletismo que na realidade só expõe a crise pela perda da originalidade, sem saber mais como criar. São propostas que só carregam um niilismo sem rumo. Os que são a favor do pós-modernismo acham que essa é uma corrente boa e saudável. Abala preconceitos, subverte a divisão entre a arte culta e a arte de massa, rompe barreiras entre gêneros artísticos que estavam se fechando cada vez mais, trazem de volta o passado (os modernos só querem o novo). Há uma democratização do agir criativo: abraça a diferença e a dispersão. A desordem é fértil. O espírito pluralista propõe a convivência de todos os estilos, épocas, sem hierarquias. Oferece-se um mercado com um cardápio variado, sem regras absolutas, em que cada um escolhe ou monta a proposta que mais lhe agrada.

Perry Anderson menciona como a arte contemporânea abriga uma contradição angustiante. Ela é empurrada em duas direções. De um lado, há o desejo de reavaliar a tradição modernista, inserindo modelos vindos dela como corretivos da nova cultura visual pós-moderna. De outro lado, existe o impulso de se lançar de cabeça no mundo da fama, do comercialismo e o sensacionalismo. Esses caminhos são incompatíveis. Fredric Jameson, de maneira mais radical, afirma que atualmente toda imagem se torna mercadoria. Não há como fugir do sistema de produção à sua volta. Se a conotação de “alto” e “baixo” na cultura foi positivamente enfraquecida, é verdade também que ela só adquire um sentido diferente na hora de uma verdadeira apreciação. Não há mais uma diferença entre cultura popular e de elite, mas entre o mercado e aqueles que o chefiam. Possivelmente estamos a caminho de uma maior democratização cultural, mas é bom esclarecer que ainda não a atingimos e que falta um bom trecho até alcançar esse objetivo.

Jameson elabora uma discussão em que são expostas as características formais e estilísticas que identificam a cultura pós-moderna. Fala do pastiche, da multiplicação e da colagem de estilos, isso em oposição à procura do estilo autêntico do modernismo. A idéia de “personalidade unificada” vai sendo deixada de lado, entrando no seu lugar a “experiência esquizóide”, em que o Eu se perde

num tempo indiferenciado. Atualmente é favorecida uma fragmentação de normas lingüísticas. Ele sublinha como o pastiche esquizóide de cultura pós-moderna produz um apagamento do sentido da história. O sistema social contemporâneo perde o senso de história vivendo, cada vez mais num presente perpétuo, sem profundidade, sem identidade fixa e sem definição. Na arte esquizofrênica, nas construções pós-modernas de textualidade, o significante isolado pode não ser mais do que um fragmento incompreensível, porém hipnótico.⁵⁶ No espaço artístico pictórico é constantemente explicitado o uso do hibridismo e do pastiche. A falta de profundidade pós-moderna encontra sua mais próxima expressão nas obras de Andy Warhol, com suas representações hipnóticas e vazias de página de moda. De outro lado, a arte conceitual se libertava da moldura pictórica. Os limites entre áreas artísticas e conceitos começam a cair. Nesse campo hibridista, começam a se dissolver as fronteiras, por exemplo, entre pintura e escultura, entre edifício e paisagem, entre teatro e dança, cinema de ficção e documentário. Aparece também o conceito de *pastiche*. É um tipo de recurso artístico muito típico da pós-modernidade. Jameson o define como uma paródia vazia, sem ímpeto satírico, dos estilos do passado. Essa característica começa a aparecer na arquitetura, no cinema, na pintura, na música rock. Praticamente tornou-se a primeira grande assinatura nas artes do pós-moderno. Jameson argumenta que na ficção o pastiche apareceu com muito mais força. A imitação das formas do passado podia baralhar não apenas estilos, mas também épocas à vontade, revolvendo e emendando passados artificiais. Surge uma cultura e uma arte que rearranja fragmentos de textos e obras pré-existentes, reformulando toda obra antiga e reinstalando numa nova bricolagem. Assim, aparecem metalivros que canibalizam outros livros, metatextos que simplesmente são a colagem de diferentes partes de outros textos.

Como já foi considerado por Derrida, o discurso pós-moderno se caracteriza pelo freqüente uso da colagem e montagem de textos. Há uma

⁵⁶ JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo. A Lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo, Editora Ática, 2000, p. 54.

heterogeneidade que promove uma produção de significados instáveis que nunca têm uma única interpretação. Isso é perceptível na pintura, na literatura e na arquitetura. Criadores e receptores de textos, imagens e todo tipo de elemento cultural estão juntos num processo de elaboração de sentido e significações. E é isso o que se procura reforçar na atividade cultural: a valorização do “processo”, a importância da *performance*, do *happening* entre o criador e o receptor. A autoridade do criador perde intensidade em favor de uma democracia do sentido. Segundo essa perspectiva, o que o autor de uma obra apresenta são matéria-primas, fragmentos de elementos culturais que serão apanhados pelos receptores de maneira livre. O que essa abertura implica é que os consumidores desses recursos culturais interpretam e recombinaam os elementos segundo sua preferência. A pós-modernidade exige que a liberdade interpretativa esteja implícita e promovida na própria estrutura da obra. Como consequência dessa perspectiva há dois tipos de desconstrução procurados na produção cultural contemporânea: primeiro, a quebra do poder do autor que impõe significados; e segundo, não há mais uma narrativa contínua de linguagem unificada. Promove-se, portanto, a ruptura da linearidade ou continuidade de todo discurso, levando sempre a uma dupla leitura e a um significado em permanente mutação. O questionamento do desconstrucionismo diz que todo sistema fixo de representação é ilusório.

Assim, o pós-estruturalismo terminou instaurando o jogo da linguagem como um forte traço na cultura e na estrutura de comunicação na pós-modernidade. Cada vez mais é procurada aquela nova linguagem que surpreende e seduz. Não é a busca de uma nova linguagem que substitua a anterior (ou tradicional), nem uma nova linguagem que seja massificada ou usada por uma elite. O que se propõe é uma criação e uma convivência de muitas linguagens aparecendo uma após outra sem parar. Desde o começo, o século vinte esteve marcado pelo acelerado desenvolvimento das linguagens. Quando um estatuto de códigos de recepção e interpretação estética estava se afirmando, já aparecia outro para pô-lo em xeque. Uma linguagem questionava rapidamente a anterior. A fotografia, por exemplo, exigiu reformulações no universo estético da pintura e

das artes plásticas; assim como o cinema industrial foi um desafio para a linguagem da literatura narrativa desenvolvida até então. Da mesma maneira, a televisão foi um desafio à narrativa e à indústria cinematográfica, assim como o video-tape e a tv a cabo posteriormente foram um desafio para a indústria televisiva. O *nouveau roman* (a mais recente e significativa inovação no romance) e o videotexto foram contribuições renovadores de importante influência. Mas o próprio *nouveau roman* foi posteriormente superado pelo videotexto e vídeo arte, pois esses além de incorporar os jogos narrativos dessa corrente literária, acrescentam novos e inumeráveis jogos de linguagem (tanto narrativa quanto estética).

Há uma estreita relação entre o fetichismo do corpo contemporâneo e o fetichismo da forma (o significante) na arte. Esse fetichismo cultural diante do corpo instaura uma visão sublimada sobre a sensualidade e a materialidade do elemento artístico-cultural. Busca-se o corpo e a sensualidade da forma. A teoria literária contemporânea, por exemplo, com seu ardoroso discurso sobre a materialidade, só descreve uma arrebatada criação voltada à corporalidade da estrutura literária, em que as análises e as práticas semióticas são na verdade uma somatologia voltada para a elaboração de elementos culturais.⁵⁷

Essa preocupação contemporânea com a alteridade de espaços ou com a convivência de mundos aparentemente opostos e diferentes vem sendo representada na ficção pós-moderna. Vem à tona o conceito de *heterotopia* desenvolvido por Foucault, segundo o qual podemos entender como a linguagem narrativa embarca cada vez mais por essa trilha. Segundo Foucault, a *heterotopia* designa a coexistência, num espaço impossível, de um grande número de mundos possíveis e fragmentários, espaços incomensuráveis que são justapostos ou superpostos. A ação das personagens não tem como objetivo principal desvendar um mistério central da fábula, mesmo que aparentemente seja assim. Por trás de suas ações, existe a pergunta permanente: Que mundo é este? É uma realidade ou

⁵⁷ EAGLETON, Terry. *As ilusões do pós-modernismo*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1998, p.78.

uma fantasia? O que se deve fazer nele? Qual dos meus Eus deve fazê-lo? Esse formato narrativo pós-moderno encontra-se expresso num filme como *Veludo Azul*, de David Lynch. A personagem central subitamente tem que lidar com dois mundos radicalmente opostos: o dele, uma convencional cidade interiorana norte-americana dos anos 50, e o oculto submundo, estranho e violento, que se esconde por trás.⁵⁸

Tempo e espaço

O modernismo trazia a preocupação séria com a criação de novos códigos pela elaboração de linguagens originais que renovassem a representação artística de maneira transcendente. Os artistas do moderno queriam representar o eterno através de uma criação de efeito instantâneo. Esse era o espírito na criação de escritores como James Joyce, Marcel Proust ou Franz Kafka, de poetas como Mallarmé e Aragon, de pintores como Manet, Pissarro ou Jackson Pollock. Neles, no seu modernismo, havia uma maneira de se relacionar com o tempo: falar do eterno congelando o momento e todas as suas qualidades mutantes e transitórias.

Walter Benjamin já demonstrou como a era da reprodução mecânica mudou tudo. No século vinte, a capacidade técnica de reproduzir e emitir elementos culturais teve sucessivas e intensas alterações. Isso mudou continuamente a existência dos artistas, exigindo deles readaptações e reformulações no seu trabalho. A acelerada divulgação e venda de livros a públicos de massa, a disseminação de imagens, a invenção da fotografia, o aparecimento do filme e do rádio, a chegada da T.V. são fenômenos que mudaram permanentemente as circunstâncias do mapa cultural da localidade onde o artista existia, criava e representava a realidade. Apareceu então o fascínio pela técnica, pela velocidade, pelo movimento, pela máquina, pelo sistema fabril. Uma nova percepção do tempo se desenvolvia, aprofundando suas raízes na primeira metade do século vinte. Nos anos finais da década de cinquenta e nos anos sessenta, as raízes já estão firmes. É então que os frutos começam a aparecer.

⁵⁸ HARVEY, David. *Condição Pós-Moderna*. São Paulo Edições Loyola, , 2000, pp. 52-53.

O tempo-espaço pós-moderno está marcado pelo fugidio, o instável, o mutante. O consumismo capitalista é uma influência fundamental. No entanto, é errado entender o fenômeno só com esse elemento de explicação. Há um cúmulo de outros fatores que precisam ser examinados. O certo é que o tempo anda, se desloca, se transforma tão rápido que só deixa aquela sensação de movimento e transformação. Já quase não percebemos a fronteira entre o velho do novo nesse turbilhão. Aquilo que é “essencial”, “eterno”, procurado num tempo dessecado (como no modernismo) se perde. A sensação de que “o tempo não pára” é mais forte do que nunca. Aliás, o tempo parece gerar uma rapidez cada vez mais exigente. Uma vertigem em que as diferenças entre presente e passado se perdem, pois o que importa é o fluxo e o movimento. O mesmo acontece com o espaço. Não há mais um espaço único, estável, particular ou pertencente a uma exclusiva cultura, com uma essência e eternidade própria. Agora os espaços se misturam, se justapõem, sem haver um único plano ou horizonte ótico. Vai-se de um espaço a outro (com aquela sensação que passa a televisão quando a assistimos) com naturalidade e sem surpresa nenhuma. Os espaços, além disso, se misturam, se influenciam. As culturas tomam elementos umas das outras.

Assim, a arte pós-moderna reflete e representa nas suas obras essa nova condição de compressão do espaço e do tempo. Ela é, segundo a forma como é interpretada, tanto abstrata quanto realista. É abstrata quando tenta fugir de uma realidade duramente instável e mutante demais. Elaboram-se imagens (sem espaço nem tempo definidos) fora dessa realidade. Pelo mesmo fato de serem abstratas são eternas e imutáveis. É nessa dimensão estética onde o desejo é livre e imortal. Por outro lado, a fábula é também a representação inevitável da nova realidade de compressão de espaço-tempo. Ou seja, de alguma maneira é realista, pois fala e/ou representa uma nova condição histórica.

A influência da compressão espaço-tempo na narrativa contemporânea mostra a procura de uma nova percepção, em que ambas as dimensões estejam esteticamente protegidas do fluxo mutante contemporâneo. Isso por meio da criação de um tempo e um espaço que, na sua abstração, sejam imutáveis e eternos. O excesso da carga informativa contemporânea termina provocando um

novo tipo de esquecimento cultural. Isso se reproduz notavelmente nas manifestações artísticas de ficção pós-moderna. Diante da vontade de eliminar o “efeito narrativo” (especialmente como resultado das propostas do desconstrucionismo), termina-se minando o uso dos elementos que usualmente compõem a narração. Assim, tais elementos tornam-se cada vez mais planos e neutros. Em um tempo neutro, há personagens neutras numa paisagem plana descritas no tom mais neutro possível. Por um lado, é admissível interpretar que a velocidade de mudanças recentes enfraqueceu a sensibilidade e a capacidade narrativa contemporânea. No entanto, mesmo nos sensibilizando diante do alerta dessa argumentação, não se trata da única interpretação dada. Como já foi mencionado, o crescente fluxo do movimento cultural (com sua efemeridade, sua descartabilidade, com o fluxo comprimido e vorazmente veloz de tempo e espaço) têm gerado também uma nova procura pelo eterno e imutável, pelo onipresente. As narrações de uma realidade (definindo-a como exterior ou consciente) não se sustentam tanto quanto antes em um mundo onde infinitas realidades diferentes e contraditórias são justapostas de maneira confusa e intermitente (numa só tela de televisão). Assim, essas narrações com personagens planas, lugares e espaços neutros descritos num tom minimalista-abstrato, são a mostra de uma renovada procura pelo sentido do essencial e imanente humano num mundo fugaz, cambiante e instável. É uma linguagem mais ligada ao subconsciente, voltada para o interior. Procura-se uma outra dimensão eterna a ser representada, com personagens, espaços e tempos sublimes e permanentes não mais atingidos pela realidade de uma cultura (qualquer uma delas) cheia de cruas contradições, violências, seduções, amigos e inimigos. Essa narratividade tem vários componentes importantes a serem resgatados: renovada procura de misticismo e de liberdade. No entanto, é necessário ressaltar que existe o perigo de que tal tendência não seja usada necessariamente para fins filosóficos, para simbologias artísticas ou psico-humanísticas. Ao contrário disso, essa procura por um tempo e espaços imutáveis e eternos (fanaticamente estáveis) pode ser usada para o ressurgimento de uma particular narrativa popular religiosa. Daí ao manipulado renascer de novos fundamentalismos há só um passo.

O conceito do novo

No contemporâneo há um apelo pelo novo, mas com uma conotação peculiar. O que o homem pós-moderno termina procurando constantemente não é precisamente o novo mas sim a novidade. No mercado é oferecida uma enorme gama de bens e serviços para todos os gostos. O indivíduo só precisa escolher entre eles e combiná-los para satisfazer e construir sua individualidade. O produto é, assim, massivo, mas o consumo é personalizado.⁵⁹ Atualmente, a arte não tem aquela busca pelo absolutamente original que caracterizava a modernidade. Os códigos contemporâneos não se opõem radicalmente ao tradicional. O sentido da novidade no pós-moderno adquire um valor diferente. Agora o tradicional mistura-se, complementa-se com o experimental. Esse fenômeno se manifesta de duas maneiras: primeiro, com a reinvenção do novo; segundo, com a marca permanente do “retrô”.

Na primeira dessas características, a reinvenção do novo, percebe-se uma diferença entre modernidade e pós-modernidade. Na modernidade, a nova corrente artística que aparecesse precisava se opor à anterior (Expressionismo se contrapondo ao Realismo). Essa característica intensifica-se nas vanguardas do começo do século XX (em relação aos processos artísticos dos séculos XVIII e XIX), de tal maneira que termina gerando uma crise. No final do século XX, esse jogo de oposição é questionado, desconstruído e desmascarado. Toda nova corrente é resultado da corrente anterior, e mesmo opondo-se a ela apresenta semelhanças (e não somente diferenças) em relação à corrente predecessora. Percebe-se como a noção de processo histórico é fundamental. Cada nova corrente não reinventa a realidade da arte, mas simplesmente a transforma, pois é parte do processo como um todo. Nesse sentido, a corrente anterior não precisa ser um referente de oposição. Essa idéia, que não é nova, começa a ser sublinhada. No entanto, partindo-se desse olhar, têm surgido propostas estéticas em que presente e passado não simplesmente convivem pacificamente, mas às vezes se misturam de

⁵⁹ FERREIRA DOS SANTOS, Jair. *O que é pós-moderno*. São Paulo, Editora brasiliense. 1994, op. cit. 88.

maneira caótica e recarregada. Fredric Jameson mostra como isso ficou expresso claramente na arquitetura pós-moderna, sobretudo sob a influência do texto *Learning from Las Vegas (Aprendendo com Las Vegas)*, de Robert Venturi e Denise Scott Brown de 1972.

O segundo tipo de característica relaciona-se com uma constante nas expressões pós-modernas: a marca do “retrô”. O pós-moderno alimenta-se do antigo. Autores sublinham o surgimento de um renovado tipo de romantismo. Surge um estranho hibridismo estilístico, um barroco particular, com elementos tomados do antigo, sem se preocupar necessariamente com uma coerência ou ordem no estilo e na época. Nada pode ser totalmente novo. Existe um gosto pelo passado, geralmente com uma perspectiva idealizada. A pós-modernidade se apropria deles e os complementa com novas propostas. O cinema é uma arte cuja estética vem apresentando contínuas propostas nesse sentido. Filmes como *Chinatown*, de Roman Polanski, ou a refilmagem de *Nosferatu* por Werner Herzog são exemplos disso.

O estilo retrô, tão característico na pós-modernidade, ainda respeita a integridade de algum estilo de época. No entanto, percebe-se que há uma exploração do lado exótico do passado como um novo produto do consumismo contemporâneo. Não estamos diante de uma discussão profunda do passado, sendo apresentada só uma condição estética superficial de conteúdo muito plano. Ou seja, não há uma profunda discussão histórica, social e filosófica desse passado. A idéia é fugir momentaneamente do presente e fazer uma viagem de lugar e de tempo. No entanto, essa trilha terminou conduzindo a um “pastiche”, um conglomerado estético em que se misturavam os diferentes estilos modernistas. Nesse rumo, o pós-modernismo se vale do passado, mas não para olhá-lo de maneira unificada. Na arquitetura, por exemplo, uma corrente dos anos 80 e 90 faz uma mistura de tendências antigas e de culturas diferentes. Não há o interesse de respeitar um estilo de época ou uma origem cultural. O que no começo era hibridismo e eclecismo tornou-se um novo barroco.

Da intertextualidade à colagem

A colagem foi criada pelos modernistas. No entanto, foi como o pós-modernismo que a técnica tornou-se quase uma bandeira. A justaposição de elementos diferentes, incompatíveis ou desconexos é usada constantemente para gerar discussão, diversão ou ambas ao mesmo tempo. Como bem o explica Perry Anderson, a vida cultural é vista como uma série de textos em intersecção com outros, produzindo estruturas híbridas.

“Esse entrelaçamento intertextual tem vida própria; o que quer que escrevamos transmite sentidos que não estavam ou possivelmente não podiam estar na nossa intenção e as nossas palavras não podem transmitir o que queremos dizer. É vão tentar dominar o texto, porque o perpétuo entretecer de textos e sentidos está fora de nosso controle; a linguagem opera através de nós. Reconhecendo isso, o impulso desconstrucionista é procurar, dentro de um texto por outro, dissolver um texto em outro ou embutir um texto em outro.”⁶⁰

Na trilha dessa argumentação, chega-se à idéia de que a tão temida “influência” na arte é inevitável. A vida cultural em si mesma é uma complexa rede de textos, vindos das mais variadas vertentes. Não é preciso explicar como isso acontece nessa época de confusa hiperinformação fragmentada e multiculturalismo. Se antes se aceitava mas também se evitava a influência, agora vai-se ao encontro dela. O jogo da intertextualidade fica aberto, explicita-se a referência. No entanto, os resultados na arte foram além. Começaram as propostas de colagem de textos culturais, chegando-se à cópia escancarada. O plágio explícito foi a zombaria com a qual atacava-se o “direito de autor”.

Há uma estética da autoria simulada em que, com debochada irreverência, se discutem noções como originalidade e repetição, autenticidade e roubo. Uma obra constantemente mencionada na arte pós-moderna é o já clássico exemplo do artista plástico norte-americano Robert Rauschenberg, um dos pioneiros do movimento pós-moderno, com sua obra *Persimon* (1964). Usando na tela a técnica de *silk-screen*, combina reproduções fotográficas de imagens como a da

⁶⁰ HARVEY, David. *Condição Pós-Moderna*. São Paulo, Edições Loyola, 2000, pp. 53-54.

Vênus Rokeby, de Velázquez, e a da *Vênus no banho*, de Rubens, misturando-as com imagens pintadas e outros tipos de elementos, tais como caminhões, helicópteros ou chaves de carro. Essa junção de imagens não só questiona a autoria como também faz uma apropriação intertextual. Se Manet é um pintor que “produz”, Rauschenberg basicamente “reproduz”.

Artistas plásticos como Jonh Baldessari e Victor Burgin também se apropriam de imagens já existentes e as colocam em outros contextos, dando-lhes uma nova leitura. Mas essa tendência de apropriação foi só o começo, a atitude se tornaria ainda mais radical. Propostas ainda mais extremas eliminam o artista (original) e deixam a elaboração do sentido da imagem fotográfica para o receptor. Um exemplo disso encontra-se na obra de Sherrie Levine, que gerou uma grande polêmica no começo da década dos 80, quando expôs, como se fosse seu, um conjunto que na verdade eram fotos sem retoques de obras de fotógrafos de renome como Edward Weston ou Walker Evans. Sherrie Levine incluiu, de maneira proposital, o nome do fotógrafo original em cada obra, colocando o título de *Sobre Walker Evans*, por exemplo. De um ponto de vista claramente convencional, essas fotos só poderiam ser qualificadas de “plágios escancarados”. Mas de um ponto de vista pós-moderno eram “apropriações”. Essa palavra sintetiza uma prática que autoriza o furto de imagens vindas da história da arte e da mídia para seu uso na obra de arte contemporânea. Levine insistiu na idéia de que o fato de se apropriar dessas obras as tornava diferentes, reinventadas. No entanto, os críticos salientam como a aura modernista do artista como produtor é deixada de lado, para dar lugar ao franco confisco, à citação, à retirada, à acumulação e à repetição de imagens já existentes.

A arte cinematográfica

O cinema, de maneira ainda primitiva, foi o meio comunicativo que semeou condições perceptivas que se afirmaram na pós-modernidade. A condição de compressão espaço-temporal, o simulacro do real ou a percepção virtual da realidade são as conseqüências de maior destaque nesse processo. Com o advento da televisão, tais manifestações só terminaram se difundindo e fortalecendo na

cultura contemporânea. A representação social do tempo viria a ter fortes mudanças, com fragmentações que não param de se acelerar e desestruturar até agora, com o aparecimento do cinema. A maneira como um filme mostrava o tempo trouxe transformações na percepção cultural do sujeito do final da modernidade e começo da pós-modernidade (ou seja, o conceito de tempo sofreu aceleradas variações durante o século vinte). Mas o que é curioso é a maneira como um filme está confinado a uma tela sem profundidade (a irreal realidade do virtual) e ao mesmo restrito a um espaço cada vez mais limitado chamado “sala de cinema”. Um grande fluxo de tempo encapsulado numa sala. Conciliar esse tempo virtual (com suas enormes variações de câmera lenta até a câmera rápida) com o tempo real é um problema contemporâneo com o qual indivíduo pós-moderno lida no dia-a-dia sem perceber. Isso traz como consequência a desconstrução do tempo/espaço na vida diária e a sintonia com narrativas em que o espaço e o tempo estão totalmente desconstruídos. A compressão do espaço e do tempo encontra-se representada em obras pós-modernas. Um meio interessante e tipicamente pós-moderno é o cinema. Perry Anderson destaca que foi uma forma de cinema (ao lado da fotografia) que surgiu do primeiro impulso do modernismo. O cinema, entre todas as formas artísticas, é aquela em que estão entrelaçados o tempo e o espaço. O uso seqüencial de imagens, com a sua capacidade de fazer cortes no tempo e no espaço numa só narrativa, permite-lhe muitas liberdades, mesmo sendo uma arte em que se apresenta um espetáculo fechado numa tela sem profundidade.

Sobre a pós-modernidade, Fredric Jameson explica como tem surgido um significativo renascimento da estética na arte a partir do cinema. As discussões pictóricas atuais são parte processo plástico da sétima arte, apresentando novos e renovados conceitos de beleza. Segundo o autor, o filme é o meio de expressão mais mesclado que existe. O cinema foi privado desse impulso de pureza característico de toda arte que rejeita as referências. O cinema pós-moderno pode ter ficado marcado por uma compulsão de nostalgia. No entanto, a imagem em movimento não se limitou a relembrar ou retomar uma linguagem antiga. Nesse sentido, o vídeo despontou como meio tipicamente pós-moderno. Jameson fala de

cineastas como Derek Jarman (*Eduardo II*) ou Kristov Kieslowski (com a sua trilogia de filmes “azul-branco-vermelho”). Menciona filmes como *Veludo azul* (David Lynch), *Brasil* (Terry Gillian), *American Graffiti* e *Indochina*. Perry Anderson analisa dois filmes: *Blade Runner*, de Ridley Scott, e *Himmel über Berlin* (Asas do desejo), de Wim Wenders. O primeiro é visto como um filme popular de ficção científica com uma perceptível estética pós-moderna. *Asas do desejo* é considerado como um cinema mais alternativo ou intelectual. Ambos os filmes exploram temas semelhantes mas com perspectivas distintas, carregam os exemplos do que caracteriza a condição pós-moderna, além de se concentrar de maneira especial no entendimento do significado dado ao espaço e ao tempo. O pós-moderno é interpretado, e admirado por alguns, basicamente por suas formas entre arrogantes e atrevidas diante dos códigos artísticos contemporâneos. O trabalho de artistas emblemáticos no cinema vão de Andy Warhol, passando por Peter Greenaway (*The pillow book*) e chegando até Pedro Almodóvar (*Todo sobre mi madre*), Wong Kar-wai (*Happy Together*), Raoul Rouiz, Tsai Ming-liang (*O Rio*), David Lynch (*Mulholland Drive*), Julio Medem (*Lucia y el sexo*) ou Lars Von Trier (*Dogville*).

O cinema vem sendo fonte de renovadas propostas narrativas. Isso sem mencionar a verdadeira transvanguarda vinda das propostas da vídeo-arte. Decerto a torrente de fábulas vindas das expressões cinematográficas falam da nova condição do contemporâneo, seja de maneira crítica ou simplesmente descritiva. Prestando a devida atenção, podemos encontrar fábulas e narrações que, tanto na sua forma como no seu conteúdo, fazem uma particular fotografia da condição pós-moderna. Há alguns exemplos a ser mencionados. Um filme como *Satyricon*, de Federico Fellini, expressa e denuncia a narratividade pós-moderna. Esse filme é baseado no romance picaresco clássico de Petrônio. No entanto, a verossimilhança histórica a respeito da sociedade romana do século I é o que menos importa no filme. É menos importante a exatidão da reconstituição de época do que a transmissão da angústia e do espírito de decadência, com uma personagem à procura de um rumo, muito ao estilo pós-moderno que viria pouco depois. Há muitos elementos nesse filme que se afirmarão como características

próprias desta época. Em primeiro lugar, acompanhamos as diferentes experiências do protagonista, em que são mais importantes as experiências, o percurso das ações, da personagem, do que o próprio final. Ou seja, é mais importante o processo da narração do que o desfecho mesmo. Há um prazer maior em seguir os acontecimentos da história do que atingir o final que dará unidade à fábula contada. Além disso, o enredo é fragmentado, sendo invadido por uma série de pequenas sub-histórias que complementam a fábula principal. No filme *Blade Runner*, a compressão do espaço e do tempo está muito bem representada e explorada. “Há um conflito entre pessoas que vivem escalas de tempo distintas e que por consequência vivenciam o mundo de maneira diferente.” De outro lado, existem os replicantes, as imitações do humano, os simulacros humanos que se tornaram realidade. Eles não têm uma história real, um passado verdadeiro. No entanto, tentam construir um para tentar atingir a condição humana. A discussão mais destacada no filme diz respeito à maneira como a diferença entre o replicante e o humano desaparece. Já não é mais possível reconhecer quem é o simulacro e quem é o humano original. Tanto é assim que replicante e humano podem ficar apaixonados. Assim, o poder do simulacro está em toda parte invadindo a realidade e mudando-a de maneira complexa.⁶¹ No filme *Happy Together (Felizes Juntos)*, China, 1997), de Wong Kar-wai, mostram-se os problemas de um relacionamento amoroso num ambiente inter-cultural. As personagens Ho e Lai formam um casal de homens que viaja até Buenos Aires tentando superar a crise da relação. Eles terminam se perdendo numa Argentina de final de século, procurando por algum novo rumo nas suas vidas. Uma crítica, cheia de burlesca ironia, encontra-se no filme *Being John Malkovich (Eu quero ser John Malkovich)*, EU, 1999), de Spike Jonze. Publicitários vendem a possibilidade de entrar e consumir a personalidade e o corpo do famoso ator. Esse filme tematiza a ilusão de ser o outro e de consumir essa experiência. Em *Todo sobre mi madre (Tudo sobre a minha mãe)*, Espanha, 1999), de Pedro Almodóvar, uma mulher, ao perder seu filho, decide retornar ao seu passado procurando reencontrar o pai dele: Lola,

⁶¹ HARVEY, David. *Condição Pós-Moderna*. São Paulo, Edições Loyola, 2000, p. 281

agora travesti. Há outro excelente exemplo no filme *Thomas est Amoureux* (*Thomas apaixonado*, Bélgica, 2001), de Pierre Paul Renders. Num indefinido futuro (com uma excelente mistura de realismo pós-moderno e ficção científica), uma personagem com agorafobia se comunica com o exterior por meio de vídeos. Nunca o vemos, só ouvimos sua voz. No entanto, é possível conhecê-lo por meio das conversas com pessoas como a mãe, prostitutas, o assistente técnico, o psicanalista etc.. No momento em que começa a se sentir fortemente atraído por duas mulheres, elas procuram ou até exigem, cada uma de maneira diferente, a realização do amor com um contato direto, pele a pele. Cabe mencionar também o filme *Simone* (EU, 2002), de Andrew Niccol, em que uma atriz criada por computador torna-se superestrela. Enquanto isso, o diretor dos filmes dela e criador da sua imagem lida com situações nas quais tenta ocultar o fato de que a estrela é um ser simplesmente virtual, portanto inexistente.

A dramaturgia cinematográfica não conseguiu se libertar de certas prerrogativas e regras estabelecidas pelas leis de mercado, que geralmente se impõem na indústria do cinema. As histórias contadas, os temas abordados, dão conta do contemporâneo. No entanto, as fábulas nem sempre quebram totalmente suas estruturas, mantendo elementos da narratividade convencional. Essas renovações, as novas propostas de narratividade e de construção/desconstrução da fábula, serão encontradas nos curtas de cinema ou na videoarte. O videoclipe televisivo geralmente sabe introduzir as renovações vindas dessas fontes. Mesmo assim, o formato do texto do roteiro cinematográfico está em constante renovação, acrescentando novas contribuições que transformam a linguagem narrativa atual. A narrativa cênica tem se nutrido dessa fonte constantemente. O roteiro cinematográfico é uma influência determinante na dramaturgia teatral pós-moderna.

Na linguagem do vídeo (videoclip, videoarte)

O vídeo é a forma por excelência da representação do jogo e estilo de linguagem do pós-modernismo. O cinema e a televisão trabalham com convenções de tempo ficcional, mas o vídeo é diferente. O vídeo é a linguagem que representa as maiores resistências à interpretação, transitando ao mesmo

tempo, de maneira rápida e eclética, por diferentes formas culturais pós-modernas, isto é, integrando as novas propostas da pintura, da música, da dança, do cinema e do teatro. Esse meio carrega toda uma filosofia da linguagem. Nesse sentido, o vídeo tem um compromisso com o jogo aleatório dos significantes.⁶² A linguagem pós-moderna encontra a melhor representação das características de sua dinâmica de sua estrutura e narrativa no vídeo e nas suas manifestações correlatas, a televisão comercial e o vídeo experimental ou videoarte.

A estética narrativa pós-moderna (tanto no cinema quanto no teatro) é muito influenciada pela linguagem do videoclipe, que é um formato narrativo que se fortaleceu a partir dos anos 80 na televisão (especialmente na promoção de variados gêneros de música popular). Essa afirmação, nem sempre aceita de maneira agradável por muitos teóricos, não contém julgamentos em que se determina se tal influência é positiva ou perniciosa para a estética narrativa. O fato é que ele é um formato e um produto popular que já estabeleceu um lugar definitivo na estética cultural atual. Dado o clima de hibridismo e a movimentação de troca de linguagens entre as artes pós-modernas, é de esperar que sua influência não tardaria a ser percebida. O videoclipe tem várias características importantes. Acolhe mundos de fantasia não-realistas, espaços abstratos no tempo e no espaço onde há uma plena libertação do significante. De outro lado, quando se aproxima do realismo, comprime incrivelmente o tempo e o espaço, sendo um exemplo perfeito de narrativa em que a pós-modernidade comprime ambos os elementos, proporcionando uma acelerada e incrível viagem em poucos minutos. Depois de assistir a uma hora de videoclipes na MTV, para dar um exemplo, ficamos com um conglomerado infinitamente diverso de estilos, narrações, gêneros, estéticas, linguagens, discursos etc.. A carga semântica é forte e às vezes entorpecente (sobretudo pelo impacto aos sentidos do musical com o visual). No entanto, o receptor contemporâneo domina essa linguagem e tem uma maneira de ler através desse ritmo.

⁶² JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo. A Lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo, Editora Atica, 2000, p. 7.

Já o vídeo experimental se manifesta de uma outra maneira. Caracteriza-se pela incansável sucessão de elementos. Seus símbolos trocam de lugar a cada momento. Os símbolos dessa estrutura narrativa dificilmente têm uma hierarquia, nenhum ocupa a posição de interpretante, de símbolo principal ou eixo por muito tempo. Os vídeos de arte têm o mesmo processo e características que os romances sem enredo. Nessas estruturas, a memória do leitor cria protagonistas imaginários, a experiência de leitura precisa ser reconstruída pelo receptor entre as ruínas apresentadas pelo artista. É o receptor que reconstrói os elementos narrativos para reorganizá-los em termos de cenas reconhecíveis e de seqüências narrativas.

Fredric Jameson explica como o videotexto mostra uma relação entre signos aparentemente aleatórios. Para fazer uma leitura e um estudo estrutural temos apenas modelos teóricos aproximativos nessa corrente incessante, nesse fluxo intermitente e amplo de materiais semânticos somados num *collage* estético perturbador. Há um processo de narrativa diferente. Diante desse mundo de códigos, surgem, mais do que respostas analíticas, perguntas a serem ainda respondidas: Como esses vários signos narrativos ou logotipos interagem? Será que devemos ler cada elemento de maneira isolada ou será que nossa mente deverá estabelecer um tipo de conexão entre eles? Como esses materiais se ligam? Eles realmente se ligam? Ou talvez estamos nos defrontando com distintos elementos simultâneos que nossos sentidos percebem como um todo? Antes de formular respostas, a essas perguntas uma resposta já foi dada: temos uma enorme fragilidade conceitual na hora de interagir com propostas artísticas pós-modernas que quebram conceitos estabelecidos de narração. Esses códigos têm uma relação lógica própria, e, mesmo sendo difícil, não é impossível entender seu funcionamento.

2) Momentos importantes

Fazer uma revisão histórica de uma arte contemporânea, nem sempre definida como pós-moderna, significa falar dos rumos artísticos tomados desde o pós-guerra do século passado até hoje. Podem-se observar duas etapas importantes a serem mencionadas. A primeira ocorre desde os anos sessenta, e a segunda se manifesta a partir dos anos oitenta. Mas antes de entrar nesses momentos será necessário falar da modernidade. Não poderíamos entender o momento pós-moderno sem ter uma certa noção do que significou a etapa que o precede. O contemporâneo parte da herança do moderno para se dirigir e se aventurar por novos rumos, que apresentam resultados diversos. Para entender esse processo, é importante esclarecer em que se diferencia e assemelha a pós-modernidade, da modernidade; quais são os pontos que ela continua a desenvolver e quais deixa de lado.

Passando do moderno para o pós-moderno

A arte modernista, iniciando-se com os manifestos futuristas, passando depois ao cubismo e ao expressionismo, no começo do século, enfatizavam um “não” ao passado como revolta diante do cômodo e dogmático convencionalismo na arte. Lutava-se contra regras antigas e castradoras. Era isso que significava a busca do “novo” na experimentação modernista: destruir e se defender da influência da estética entendida como tradicional. Essa estética impunha a reprodução imitativa e ilusionista da realidade. Já o modernismo era uma fase de declínio da representação realista do mundo e do sujeito na arte. A estética tradicional fracassa ao apreender um mundo cada vez mais confuso e um indivíduo cada vez mais fragmentado. A sociedade industrial (aquela que produz o automóvel, o avião, a eletricidade, os conflitos sociais de classe, a descoberta do inconsciente) coloca tudo isso em xeque. Seria preciso o aparecimento de novas linguagens para que o sujeito criador tivesse condições de interpretar livremente a realidade sem necessidade de representá-la. Ele deixa fluir sua visão particular.

Para isso, a nova estética modernista estabeleceu uma fronteira entre arte e realidade, ganhando autonomia e se libertando da necessária representação descritiva das coisas. O surgimento da fotografia podia fazer isso tecnicamente muito melhor. Anuncia-se o fim da figuração. É o momento da deformação, da fragmentação, da abstração, do grotesco, da assimetria, da desconexão, do absurdo. Procurar uma nova linguagem significava, além de uma forma renovada, encontrar uma linguagem não-imitativa, construir uma nova realidade com formas inventadas. Nasce aí o formalismo e o hermetismo da arte moderna. Deformando ou banindo o referente (o real), a arte moderna cria formas novas e torna-se por isso auto-referencializada. Ela é seu próprio assunto: linhas, cores, volumes, composição. O modernismo que se desenvolve no período de entre-guerras, os anos vinte, é chamado de heróico. Comparando Da Vinci com Picasso, ou Velásquez com Salvador Dalí, é possível reconhecer a vasta diferença. Os modernistas inclusive posicionavam-se contra o público conformista e burguês do começo do século vinte. Propositamente criava-se o escândalo e a tensão entre arte e público. Os modernistas levantam incondicionalmente suas emoções subjetivas, declarando-se mensageiros sagrados da humanidade.

Uma característica da condição da arte pós-moderna está relacionada à transformação da sua relação com a tecnologia. O modernismo fundamentou sua autoridade graças ao impulso de um grande conjunto de invenções que mudou vertiginosamente a vida urbana nos primeiros anos do século XX. Criações revolucionárias como o pacote, o rádio, o cinema, o arranha-céu, o automóvel, o avião transformaram a concepção abstrata da dinâmica industrial que estava por trás delas. Essas mudanças eram a matéria-prima fornecedora das imagens e cenários de boa parte da arte mais original do período. Respirava-se um ambiente empolgante de *glamour* e velocidade. Essa sensação de êxtase foi abatida, interrompida e quebrada após a experiência da Segunda Guerra Mundial. A arte moderna parecia acordar de um sonho para se deparar com um pesadelo: uma condição humana difícil de aceitar. O avanço científico, pela primeira vez, revelava formas ameaçadoras inequívocas. Os grandes recursos materiais exigidos para o irrefreável aperfeiçoamento técnico só tiveram como objetivo a produção

de instrumentos de destruição e morte cada vez mais poderosos. Esse processo culminou com ostensivas explosões nucleares de intimidação. A fascinação do modernismo acabou, transformando-se em pânico latente diante de um outro tipo de máquina de ação infinitamente devastadora, muito além do alcance da experiência cotidiana de então. Com a chegada da época de reconstrução, de paz, começou a verdadeira produção em massa de bens padronizados. Houve um outro tipo de mudança. O carisma da técnica (da modernidade) perdeu sua novidade com a própria continuidade, com a repetição que apresentava o mercado de consumo em massa. A técnica perdeu aquele interesse especial para se tornar em algo rotineiro e até manipulador (só há interesse em gerar o consumo). Essa é a sensação que transmite grande parte da arte pós-moderna.

A maneira como se apresenta a figura do artista na arte contemporânea é também outra diferença interessante a ser mencionada entre modernidade e pós-modernidade. Nos tempos do alto modernismo, ainda existia a forte figura do gênio inigualável, como o foram Picasso, Salvador Dalí, André Breton, para mencionar alguns. Era uma época de vanguarda intransigente, como se mostrava na atitude de movimentos coletivos como simbolismo, futurismo, expressionismo, construtivismo, surrealismo. No espírito daquele momento, havia claras diferenças demarcadas por meio de manifestos. Essas declarações estéticas serviam como fronteiras estabelecidas com o objetivo de marcar o território estético que determinado grupo de vanguarda ia desenvolver. Eram pré-determinadas as características próprias que cada tribo artística teria dentro do movimento. O pós-modernismo não sintoniza com isso. Desde os anos 70, a própria idéia de vanguarda ou gênio individual passou a ser renegada, questionada. O conjunto de manifestações artísticas pós-modernas fugia da delimitação. Procuravam mais a mistura, viajando na exaltação do cruzamento, do híbrido, do *pot-pourri*. Nesse clima o manifesto modernista é percebido como algo ultrapassado, tornando-se uma relíquia cultuada como pretérito, mesmo sabendo que está em contradição com o espírito camaleônico da época. No cinema houve um último momento em que a proposta do manifesto apareceu novamente, com o Dogma 95 revoltando-se contra os preceitos da estética hollywoodense. Esse manifesto se tornou uma

camisa de força que não demorou muito a ser quebrada, como aconteceu com um dos seus próprios propulsores, o cineasta Lars Von Trier. Os cineastas desse movimento cinematográfico seguem elaborando propostas estéticas renovadoras e críticas diante do contemporâneo, sem se prender às prerrogativas de um manifesto (mesmo que tenha sido elaborado por eles mesmos).

Quando se fala de modernidade, a verdade é tomada como referência para as idéias elaboradas pelo teórico norte-americano de arte Clement Greenberg. As teorias pós-modernas de arte precisamente reagem às formulações estabelecidas por Greenberg. O teórico opina que cada estética e manifestação artística precisa se isolar das outras para encontrar sua própria pureza estética. Por exemplo, a pintura só será ela mesma como forma de arte quando se concentrar nos seus próprios códigos e estruturas estéticas, expelindo tudo o que pode ser compartilhado com outras artes ou que poderia influenciá-la. Cada forma de arte precisa encontrar sua pureza, delimitando radicalmente seus campos de atividade. Segundo ele, a arte só estaria segura se cada uma legítima e estabelece fronteiras estritas. Qualquer tipo de intercâmbio ou mistura é um perigo, uma degradação de determinada arte, pois essa perderia sua “pureza” estética, aniquilaria sua especificidade. O pós-modernismo, com seu irônico hibridismo e intertextualidade, com sua postura de permanente miscigenação artística (tanto no processo como no resultado), foi de encontro aos ditados de Greenberg. Um dos teóricos de arte que contestam as idéias de Greenberg é Howard Fox. Segundo ele, “a arte pós-moderna não é exclusivista nem reducionista, mas sintética, integrando de maneira desenfadada o amplo leque de condições, de experiências e de conhecimento que se acha além do objeto. Fox sublinha que longe de buscar uma experiência incomparável e absoluta, o objeto pós-moderno procura sempre atingir um estado enciclopédico, propiciando uma quantidade incontável de respostas interpretativas.”⁶³

Em meados dos anos 50, a revolta modernista perde não só vigor como esgota o impulso criador de seu início. A própria sociedade industrial, no seu

⁶³ CONNOR, Steven. *Cultura Pós-Moderna*. São Paulo, Edições Loyola, 1993, pp. 70-77.

desenvolvimento, incorpora rapidamente tais inovações no *design*, na moda, nas artes gráficas. O novo não demorou muito em se mostrar estandardizado, homogeneizado, desenhos abstratos decoram papéis de parede e salas de bancos. O subjetivismo e o hermetismo modernista eram escândalos ocultos diante das sociedades de massa. É precisamente contra esse subjetivismo e hermetismo que surge a Arte Pop, a primeira seta de fogo pós-moderna. Aparece agora a “anti-arte”: a arte que abandona os museus, as galerias, os teatros. A produção de obras é lançada nas ruas com outra linguagem, dessa vez com a intenção de assimilar-se, aliás, confundir-se com a própria vivência (real) do público. O receptor é captado, quase seqüestrado pelo universo sensorial proposto pelo pós-modernismo. No caso da Arte Pop, ela vale-se dos signos e objetos de massa, dando valor artístico à banalidade cotidiana (anúncios publicitários, heróis de gibi, rótulos, sabonetes, fotos, estrelas de cinema etc.). Busca-se a fusão da arte com a vida, aterrando o fosso aberto pelos modernistas.

A fotografia tornou-se uma das ameaças da integridade da pintura. Se até então a arte pictórica dava conta da descrição e representação da realidade, a técnica fotográfica superava esse objetivo amplamente. Diante disso, a pintura precisou reformular e redescobrir seus objetivos, adotando uma discussão constante na procura de campos de representação não descobertos ou deixados de lado. Inicia, além disso, uma “interrogação abstrata de suas próprias formas e condições”.⁶⁴ O desenvolvimento da fotografia e logo depois a ascensão da fotografia artística, tudo isso somado ao novo desenvolvimento da arte pictórica, e posteriormente o cinema, trouxeram no século vinte toda uma metafísica das imagens sobre as palavras. A bagagem de imagens desenvolvidas fortaleceu a convicção de que a imagem apresenta diretamente a realidade que as palavras só comunicam de maneira precária e inexata. Diante da revitalização da imagem perante a palavra, fazia-se necessário dar respostas para um novo tipo de conjuntura: o múltiplo e intenso banho de imagens não deixa muito tempo para meditar sobre elas. Emergia um novo tipo de cegueira, o jorro de imagens era

⁶⁴ CONNOR, Steven. *Cultura Pós-Moderna*. Edições Loyola, São Paulo, 1993, p. 82.

realmente entorpecente. Mais do que nunca era necessário reforçar a análise de conteúdo na leitura imagética na cultura. Ou seja, era preciso tomar consciência das mensagens que nós, sujeitos receptores do contemporâneo, estávamos recebendo através dessas imagens e qual era o pensamento que nós mesmos estávamos elaborando a partir delas. Nesse sentido o estruturalismo e o pós-estruturalismo contribuíram com armas eficazes para agir numa conjuntura típica da pós-modernidade.

Hassan criou uma tabela para estabelecer diferenças entre modernismo e pós-modernismo. Sua proposta foi bastante criticada e questionada. O próprio Hassan ressaltou a incerteza de suas asseverações, advertindo que elas ainda precisavam ser conferidas pelo tempo. No entanto, a tabela ficou como referente que foi sendo usado e adaptado continuamente. Cabe ressaltar, aliás, que muitos dos conceitos comparativos foram se mostrando verdadeiros com o passar do tempo. No caso, deixou um quadro representativo de formas de oposição entre ambos os momentos culturais, com valores que não têm deixado de se sustentar com o tempo. Seu esquema não deixa de ser, além de sedutor, uma orientação interessante e com uma coerente especificidade, como dificilmente se teve a coragem de fazer em épocas como a nossa. No esquema que o autor estabelece, são levantados temas muito diversos, atravessando campos diferentes como a lingüística, a filosofia, a psicanálise, a ciência política, a antropologia, a retórica e a teologia.⁶⁵

“Diferenças esquemáticas entre modernismo e pós-modernismo”⁶⁶

<i>modernismo</i>	<i>pós-modernismo</i>
romantismo/simbolismo	parafísica/dadaísmo
forma(conjuntiva, fechada)	antiforma(disjuntiva, aberta)
propósito	jogo

⁶⁵ HARVEY, David. *Condição Pós-Moderna*. São Paulo, Edições Loyola, 2000, p. 49.

⁶⁶ Hassan, Ihab. *The Culture of postmodernism. Theory, culture and society*. 1985, pp. 123-124.

projeto	acaso
hierarquia	anarquia
domínio/logos	exaustão/silêncio
objeto de arte/obra acabada	processo/ <i>performance/happening</i>
distância	participação
criação/totalização//síntese	descrição/desconstrução//antítese
presença	ausência
centração	dispersão
gênero/fronteira	texto/intertexto
semântica	retórica
paradigma	sintagma
hipotaxe	parataxe
metáfora	metonímia
seleção	combinação
raiz/profundidade	rizoma/superfície
interpretação/leitura	contra a interpretação/desleitura
significado	significante
<i>lisível</i> (legível)	<i>scriptible</i> (escrevível)
narrativa/ <i>grande histoire</i>	antinarrativa/ <i>petite histoire</i>
código mestre	idioleto
sintoma	desejo
tipo	mutante
genital/fálico	polimorfo/andrógino
paranóia	esquizofrenia
origem/causa	diferença-diferença/vestigio
Deus Pai	Espírito Santo
metafísica	ironia
determinação	indeterminação
transcendência	imanência

Na condição pós-moderna, não é mais possível encontrar a simplicidade daquele “não” do modernismo. A negação pode soar confusa ou inútil, dado o gigantismo dos sistemas. Por isso opta-se por um niilismo irônico e alegre. Os espaços de revolta estão fragmentados, mas não é por isso que são menos efetivos e incisivos nos seus questionamentos e no seu impulso transformador. A arte pós-moderna é, em boa parte, um reencontro com o Dadaísmo (movimento modernista cujo auge ocorreu entre 1916 e 1921) que brincava com os objetos artísticos provenientes da confusão do cotidiano. No Dadaísmo, como na antiarte, o importante é a atitude, o processo criativo, e não a obra em si mesma. Mas o contemporâneo acaba também com aquela atitude de contemplação, às vezes fria e distante, da modernidade. A antiarte é participativa, induzindo o receptor a reagir e se envolver com uma proposta em que o sensorial e o corporal têm um papel importante.

A antiarte: um primeiro momento

Versando sobre a historicidade da arte, Perry Anderson afirma que a pós-modernidade começou a se mostrar na pintura antes que na arquitetura e na literatura. Antes de aparecerem romances ou prédios pós-modernos, a pintura começou a mostrar, nas suas expressões, o signo de uma época com características diferenciadas. Segundo ele, foi a pintura que começou a ruptura de convenções antes de qualquer outra arte, inclusive a poesia. Nos Estados Unidos, o expressionismo abstrato ilustrava a tendência do novo de maneira penetrante no movimento artístico. A mais recente e importante escola do moderno foi a primeira a conseguir proeminência e sucesso. Tudo aquilo que o mercado pudesse oferecer foi imediatamente aproveitado por eles. Veio também o figurativismo. A escola de Nova York surgiu dando lugar a uma nova vanguarda, com grande e incontrolável velocidade. Essa nova vanguarda, mesmo com seu curto tempo de aparecimento, virou uma ortodoxia promovida por um alto capital de investimento, estabelecendo-se publicamente como valor ideológico pelo estado. Porém, na Europa, a lógica de incorporação ao mercado era menos tirânica. Aliás, era onde ainda havia persistentes forças de resistência ao sistema, dando o

contraponto à guerra fria na parte ocidental. As correntes davam continuidade aos objetivos e inquietações insurretas das vanguardas vindas de entre-guerras, ainda de maneira orgânica e vigorosa.⁶⁷

Uma série de manifestações artísticas nomeadas como “Arte pré-pop” aparece após o declínio da tendência do expressionismo abstrato. Jovens artistas se rebelaram contra as falsas abstrações que não eram mais do que jogos com materiais para elaborar quadros em que o abstracionismo se tornou um estereótipo banal.⁶⁸ Robert Rauschenberg inovou, fazendo pesquisas com o hibridismo. Ele usa materiais de reciclagem, sucata e lixo para elaborar suas obras. Ele e Jasper Johns estão entre os primeiros a se rebelar contra o expressionismo abstrato, devolvendo à arte imagens reconhecíveis.

A *pop-art* (termo proposto pelos críticos americanos Fiedler e Banhan em 1956) foi a primeira expressão pós-moderna nas artes plásticas. Objetos e imagens originários do consumo popular, são usados para criar a obra de arte. A proposta dessa tendência origina-se com Richard Hamilton, em 1955, em Londres. A primeira exposição acontece em 1962. Roy Lichtenstein, Andy Warhol e James Rosenquist, entre outros, basearam seus quadros nas imagens e anúncios de comunicação de massa e da publicidade. Em 1963, a *pop-art* já está amplamente difundida no mundo, sendo Nova York seu núcleo mais ativo, com Andy Warhol na liderança do movimento. Nessas pinturas, a representação da máquina era menor e bastante secundária. Os ícones característicos desse movimento já não eram os objetos mecânicos, mas seus fac-símiles comerciais. Aparecem agora fragmentos de tiras em quadrinhos, marcas registradas, gravuras de mulher, lemas brilhantes e ídolos confusos. Como David Antin observou, falando de Warhol em 1966, eram agora uma série de imagens de imagens, quer dizer, representações de representações, ou melhor, a reapresentação daquilo que já em si mesmo era a reapresentação de algum objeto. É nesse momento que o jogo metalingüístico da

⁶⁷ ANDERSON, Perry. *As origens da pós-modernidade*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1999, pp. 98-99.

⁶⁸ STRICKLAND, Carol. *Arte Comentada: da Pré-história ao Pós-moderno*. Rio de Janeiro, Ediouro Publicações, 1999, pp. 172-173.

arte pós-moderna começa seus divertimentos criativos cada vez com liberdade maior e, sobretudo, com mais rapidez. Com as posteriores propostas de Warhol, o panorama da arte pós-moderna estava completo: mescla indiferente de formas – artes gráficas, pintura, fotografia, cinema, jornalismo, música popular; intencional envolvimento com o mercado; reverência às seduções da mídia e do poder. Mas se a *pop-art* contempla uma face do pós-moderno em que, com ambigüidade suspeita, critica e flerta ao mesmo tempo com o consumismo e o mercado, os movimentos que a sucederam adquiriram uma orientação mais intransigente. Entre 1965 e 1966, aparece em cena a *minimal art*. Mais um passo na busca de desestização e desdefinição da arte. A teoria minimalista procura retirar traços estéticos tais como forma, composição e emoção do objeto artístico, reduzindo-o, assim, a suas estruturas primárias. Essa corrente é também chamada de escola da frieza. Aparecem telas de tendência monocromática. Deixar, na criação, apenas aquele mínimo (o básico, o essencial) que só sutilmente remete à arte. Segundo seus artistas, a forma mínima garante a intensidade máxima. São desconsideradas as distrações e enfeites do detalhe, da imagem e da narrativa pictórica. Essa tendência punha à prova qualquer apelo fácil ao olho, não através da mistura de formas, mas abalando as distinções entre elas.

A *pop-art* e o minimalismo são tendências que desdefinem, desestetizam a arte até então estabelecida. No entanto, mantêm a estrutura básica que dá sustento à obra (o quadro, a escultura). O conceitualismo, seguindo o rastro deixado pelo minimalismo, foi mais além. Já os minimalistas tinham desconstruído elementos como a imagem, a personalidade, a emoção, a mensagem. Os conceitualistas deram um passo adiante e eliminaram a própria obra. Nas suas primeiras formulações, que datam de 1967, o objeto artístico é desmantelado com o objetivo de questionar os códigos que o constituíam. A arte conceitual dá um passo a mais na hora de desestruturar e transformar as bases que sustentavam as criações: desmaterializa a arte, desaparecendo como seu objeto de representação. Para a arte conceitual pouco importa se as obras são grandes ou pequenas, boas ou más. O caso é que as pinturas e esculturas terminam sendo supérfluas. Só interessa a idéia, a filosofia, a criação mental do artista manifestada por meio de um traço,

esquema ou frase. A essência está no conceito interno que se manifesta na materialidade da obra. Pode ser entendida como uma arte visual invisível em que só pode ser percebido o conceito que geralmente fica escondido sob a forma. É o significado se sobrepondo ao significante. A idéia criativa é o fundamental para arte. Produzir o objeto concreto exterior provocado pela idéia é secundário. Segundo eles, a essência da arte se encontra no conceito, e não no trabalho material. Como o escultor Sol Le Witt afirmou “a própria idéia, mesmo se não é tornada visual, é uma obra de arte tanto quanto o produto”. O rótulo de “arte conceitual” na verdade é um termo ambíguo, servindo para reunir diversos movimentos. Todos eles têm em comum a proposta de que qualquer coisa que enfatize o pensamento do artista sem a necessária manipulação de materiais para isso é arte. Entre as diferentes formas que compõem essa abrangente corrente podemos mencionar a “arte processo”. Nessa proposta, a menção ou exposição do processo para criar uma obra é mais importante que a própria obra terminada, o fazer de uma obra já é um símbolo e um significado importante em si mesmo. Em sintonia com o movimento antibelicista e as revoltas urbanas em diferentes cidades importantes do mundo, no final dos anos 60, o conceitualismo tinha intenções fortemente políticas. Conclama o texto contra a imagem na recusa da submissão não apenas das ideologias tradicionais da estética, mas também da cultura contemporânea do espetáculo em geral. O movimento era também muito mais internacional, especificamente intercultural. Manifestações diferentes de arte conceitual apareceram de forma independente por todo o mundo, do Japão à América Latina, passando pela Austrália e a Europa Oriental. O conceitualismo pode ser considerado a primeira vanguarda global.

Nesse ponto, a obra parecia ter sumido depois de ser desestetizada, desdefinida e desmaterializada. No entanto, restou a presença do próprio artista. Ele agora seria parte, diante do vazio gerado, da materialidade da representação artística. Foi assim que apareceu o *happening* e depois a *performance*. As artes plásticas precisaram das artes cênicas. Esse foi um hibridismo urgente e necessário. O *happening* (acontecimento) é a intervenção - preparada ou improvisada - do artista no cotidiano, não através da obra, mas fazendo da

intervenção uma obra. São eventos improvisados livremente a partir de um tema ou de uma determinada proposta. A procura pós-modernista pela interpenetração entre a arte e a vida atinge um dos seus pontos mais altos. Tanto a rua, a galeria, as pessoas e os objetos que estão na própria realidade podem ser usados para suscitar um acontecimento criativo. O objetivo é gerar uma provocação ao público que, mesmo intuitivamente, termine ampliando sua percepção do entorno onde vive. Tais manifestações se espalharam pelo mundo a partir dos anos 60. A *performance* (desempenho) é uma variedade do *happening*. Inicialmente era um protesto dos artistas contra o sistema convencional das artes plásticas e a sociedade de consumo. Suas intenções eram geralmente contraculturais. Ela focaliza a atenção para o artista e os materiais que ele utiliza para exercer algum tipo de impacto sobre o público. O escultor alemão Joseph Beuys realizou em Dusseldorf (1965) a comentada performance *Como explicar quadros a uma lebre morta*. Beuys, com o rosto coberto com banha e pó dourado, fez literalmente isso, quando ficou falando horas e horas explicando quadros a uma lebre morta que levava no colo.

Também conhecido como híper-realismo o fotorrealismo se manifestou nos Estado Unidos de meados dos anos 60 até meados dos 70. A pintura reproduz a fotografia em pintura com absoluta fidelidade. O artista se vale do *slide*, projetando a imagem na tela que será reproduzida com diferentes instrumentos e materiais. A reprodução da realidade é detalhada.⁶⁹ A primeira exposição aconteceu em 1972. Nos anos 70, as pinturas abstratas de Gerhard Richter, por exemplo, são baseadas em fotos que se tornam propositalmente pictóricas e abstratas. Ele usa imagens da mídia, mas inverte sua posição estética em relação à decodificação convencional. Um exemplo disso é sua pintura *Elizabeth I* (1966), que baseia-se numa foto de jornal. Ele pinta a imagem original como um borrão, de modo que a visão quase desaparece. Nas pinturas de David Salle e Robert Longo, eles continuam a utilizar a tinta junto a reproduções fotográficas.

⁶⁹ STRICKLAND, Carol. *Arte Comentada: da Pré-história ao Pós-moderno*. Rio de Janeiro, Ediouro Publicações, 1999, pg 187.

Fazendo uma análise da trilha desenvolvida até então, percebe-se que a antiarte pós-moderna não quer simplesmente a representação (vinda do realismo) nem a interpretação (vinda do modernismo), mas pretende apresentar a vida diretamente em seus objetos. Uma fração do real dentro do real. A antiarte é a desestização e a desdefinição da arte. A desestização propõe estabelecer uma queda da beleza, da forma, do valor supremo e eterno da arte. A desdefinição, literalmente, ataca a própria definição da arte, deixando de lado elementos como o óleo, o bronze, o pedestal, a moldura. Explora materiais não-artísticos, vindos do cotidiano, tais como plástico, latão, areia, cinza, penas, camisinhas, cabelo natural, papelão, fluorescente, mel, animais vivos ou mortos. Ferreira dos Santos explica que tudo isso, na verdade, foi possível porque o cotidiano já tinha se tornado estético (pelo *design*, pelos *mass-media*). Os objetos em série são signos digitalizados e estilizados com diferentes opções de escolha para o consumidor. Todo ambiente está estruturado pelos modelos emitidos pelos *mass-media*. Respira-se um ar condicionado feito de signos estetizados. Estamos submersos num ambiente assim. O artista da *arte-pop* facilmente teria condições de misturar a arte na vida, porque a vida pós-moderna é um cotidiano saturado de signos estéticos massificados. Assim, a antiarte termina conciliando e entrelaçando arte culta e arte de massa. O banal é singularizado, usado como símbolo (ou como crítica). Ferreira dos Santos esclarece que, seja qual for o estilo de arte pós-moderna (*pop*, minimalismo, conceitualismo, híper-realismo, *happenings*, *performances*, transvanguarda, videoarte), é possível encontrar características comuns. A antiarte pós-moderna se apóia em objetos (não no homem), na matéria (não no espírito), no momento (não no eterno), no riso (não no sério). Nesse jogo, a linguagem vai se desestilizando, se desdefinindo, tornando difícil saber o que é a arte e o que é realidade.⁷⁰

⁷⁰ FERREIRA DOS SANTOS, Jair. *O que é Pós-moderno*. São Paulo, Editora brasiliense. 1994, pp. 37-39.

Há um “pós-modernismo de resistência”, em que se procura desconstruir as preparadas representações que insistentemente esvaziam a percepção política do cidadão, fazendo com que posições ideológicas reacionárias ou opressoras sejam aparentemente naturais. Os antiestetas reúnem as teorias do pós-estruturalismo e do pós-modernismo para desmascarar as contradições e manipulações ocultas nas estruturas ideológicas. Seguindo as propostas iniciadas pela arte conceitual, convertem a arte em texto, para poder desconstruir o discurso com maior facilidade. Contrapõe-se o texto contra a imagem, especialmente aquela imagem como mercadoria que tem a ver com as representações da mídia. Trabalharam inserindo elementos como o texto, a fotografia e o filme. Seu tema principal era o conflito da representação no contemporâneo diante da influência da mídia e das mensagens comerciais. Tais meios estruturam a ilusão de uma percepção de ego e realidade. Os pós-modernistas críticos, no entanto, se diferenciaram da arte conceitual, pois para eles as propostas não podiam se restringir ao ambiente artístico. Era preciso intervir com esse jogo lingüístico na realidade exterior, no mundo em geral. Jenny Holzer elaborou mensagens críticas pelo fato de serem contraditórias. As mensagens, transmitidas a um público em geral, eram colocadas na rua ou em espaços abertos, em vez de num lugar restrito como a da galeria de arte. Eram dados estímulos aos receptores, com frases como: “O abuso de poder não deve causar surpresa”, “Alegre-se! O nosso tempo é intolerável!” ou “ O apocalipse florescerá”. Frases como essas foram projetadas em muros e prédios de toda Manhattan.⁷¹

Se há um fato marcante para a reflexão e a pesquisa artística dos anos setenta, ele veio da arquitetura. Le Corbusier é o representante daquela arquitetura modernista que projeta uma cidade unificada e planejada. Venturi, pelo contrário diz que os arquitetos precisam aprender com o estiramento urbano e o barroquismo desordenado de Las Vegas, onde elementos incompatíveis são dispostos lado a lado, se complementando. Como foi mencionado anteriormente, em 1972, Robert Venturi e seus colegas Denise Scott Brown e Steven Izenour publicaram o manifesto arquitetônico da época: *Learnig from Las Vegas*

⁷¹ HEARTNEY, Eleanor. *Pós-modernismo*. São Paulo, Editora Cosac & Naify, 2002, pp 27-30.

(Aprendendo com Las Vegas). A partir desse tratado, começou uma renovação histórica na arte. A ligação e a mistura entre arquitetura, pintura, artes gráficas e escultura encontrou uma verdadeira liberdade. Venturi aplica realmente suas propostas na prática, fazendo confluir uma multiplicidade de estilos numa única estrutura. Ele combina fontes tão diversas como *art nouveau* com o estilo internacional de *Le Corbusier*. As fronteiras entre as diferentes áreas das artes foram derrubadas. Há um primado do símbolo sobre o espaço (que o funcionalismo da arquitetura modernista tinha rejeitado). A investida visando o hibridismo na arte pós-moderna encontrou sua maior bandeira. Mesmo com um posicionamento crítico diante da ideologia, inerente às propostas de Venturi, Charles Jencks deu maior impulso ao movimento quando lançou, em 1977, *Language of Post-modern Architecture*. Jencks defende o ecletismo radical, e um dos exemplos ou modelos a serem levados em conta era Ant3nio Gaud3. Fala de uma arquitetura e uma arte que adota um hibridismo em que encontram-se a sintaxe moderna e historicista, em que h3 um entrelaamento entre o gosto educado e a sensibilidade popular. Ou seja, a incontrol3vel mistura entre o novo e o velho, entre o elevado e o vulgar. Como o pr3prio Jencks afirmava: “n3o h3 mais uma vanguarda art3stica, uma vez que n3o h3 inimigo a derrotar na rede eletr3nica global”.⁷² A arquitetura p3s-moderna deixou muito clara sua proposta est3tica pluralista e, sobretudo, sua abertura para os modelos do passado. Se a arquitetura moderna, de maneira radical ou sigilosa, parecia comemorar seu rompimento com o passado, o p3s-modernismo parece preocupado em recuperar e integrar novamente diferentes estilos do passado. Uma das conseq3ncias disso, no movimento de arte, foi o desaparecimento de um r3gido *establishment* acad3mico com o qual um movimento de arte pudesse competir ou se opor. Essa condi33o, que marcava a modernidade, desapareceu. Por muito tempo, a arte acad3mica esteve presa ou relacionada a representa33es das classes nobres ou superiores, mesmo quando elas olhassem a classe m3dia ou baixa a partir de sua

⁷² Anderson, Perry. *As origens da p3s-modernidade*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor. 1999, pp. 28-31.

sensibilidade ou perspectiva estética. A partir de Baudelaire ou Flaubert, era possível para o modernismo se proclamar antiburguês. Com a fragmentação ou com a perda de um referente de classe burguesa suficientemente coeso e unitário, desapareceu também uma referência estética de classe à qual um movimento antiacadêmico pudesse facilmente se opor.

Os movimentos mencionados até agora (*pop*, *minimal*, conceitual, *happening*, *performance*) não foram os únicos. Entre os anos 50 e 70, houve outras manifestações artísticas tais como a *op-art*, arte cinética, arte pobre, arte da terra, arte ambiental etc.. Os movimentos mencionados trouxeram o essencial do pós-modernismo: comunicação direta, fusão entre estética erudita e de massa, uso de materiais não-artísticos, procura de objetividade, antiintelectualismo, anti-humanismo, superficialidade, efemeridade; elementos estes que desmontavam o *status* de poder da arte culta, emotiva, superior, eterna. Esse foi um primeiro momento, que representou um forte impulso inicial.

Um segundo momento

A geração 80, no entanto, vai ter que encarar os conflitos gerados pelas gerações antecessoras. Parecia ter chegado o inevitável e desconfortável momento de ressaca. Nos anos oitenta, havia no ar um cansaço após uma experimentação que não definia rumo algum. O pós-modernismo precisava espelhar-se e enfrentar a sua verdade: a invenção parecia esgotada. A arte se desdefiniu de tal maneira que parecia não ter mais para onde ir. Encontrou-se fechada num beco sem saída. É então que se inicia o segundo tempo na arte pós-moderna. De um lado, veio a particular maneira de retornar ao passado, olhando-o por meio da paródia, do pastiche, do neo-expressionismo. De outro veio a sobrecarga, a entrega em excesso, no presente. Isso tudo manifestado com imagens de tv, *graffiti* de rua e a tecnociência expressa na videoarte, no néon-realismo. A manifestação pictórica ainda se encontra em suspenso, em confusa dúvida, após o choque dessa revolta com a revolução nas artes plásticas. Foi então que surgiram as “instalações”. Não há mais uma moldura, um quadro, uma tela, uma escultura. Há agora um ambiente onde todo tipo de elemento (pintura, escultura, fotografia, vídeo, música,

cenografia etc.) se junta, se mistura, para compor uma estrutura de arte. Nessa estrutura, nomeada como instalação, o receptor se introduz para ter uma maior interação ou aproximação com o objeto artístico do autor. É nesse momento que se percebe claramente como a fratura entre o moderno e o pós-moderno chegou primeiro na pintura e na escultura antes que em outro meio de expressão. O questionamento da própria natureza das artes foi mais drástico.

Nessa época foram geradas discussões sobre arte e estética muito particulares, típicas da pós-modernidade dos anos 80. Como já foi mencionado, o crítico Ihab Hassan, que se interessava inicialmente pelas manifestações literárias, lançou a noção de pós-modernismo em 1971. Ele o fez num conjunto de áreas estéticas que ultrapassavam a literatura (artes visuais, música, tecnologia, sensibilidade em geral). Nessa discussão ele tomava diferentes características do modernismo, seja para radicalizá-las, seja rejeitá-las. Hassan estabeleceu que havia uma diferença notável entre a arte atual em comparação à vanguarda antiga (cubista, futurista, dadaísta, surrealista etc.) e o modernismo. No entanto, as discussões de Hassan não se sustentaram muito mais no campo intelectual, depois do final dos anos 80, quando publica sua coletânea de textos sobre o tema *The Postmodern Turn (A guinada pós-moderna)*, em 1987. Para ele, esse era o momento final do pós-modernismo, já que o mesmo tinha atingido um estado de decadência crucial. Contudo, o movimento ainda geraria novas expressões e trilharia novos caminhos.

Na discussão teórica, são importantes também os trabalhos de Hans Belting e Arthur Danto. Em 1983, o historiador de arte alemão Hans Belting publicou *Das Ende des Kunstgeschichte? (O fim da história da arte?)*, e um ano depois o filósofo americano Arthur Danto lançou o ensaio *The Death of Art (A morte da Arte)*. As idéias de ambos os autores se comunicavam estreitamente. Belting, numa segunda edição de sua obra, fez uma ampliação e reformulação do trabalho original em 1995, quando publicou *Das Ende des Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren (O fim da história da arte. Uma revisão dez anos depois)*, que elimina a interrogação do título original. A semelhança do percurso de ambos os autores se manteve, já que Danto faz o mesmo em 1997, quando

publicou *After the End of Art (Após o fim da arte)*. A tese de Belting em *O fim da história da arte* afirmava que o domínio da pintura de cavalete iniciou somente no Renascimento, tendo agora chegado a seu fim. Na revisão do trabalho, em meados dos anos 90, Belting teve certeza de que a história da arte, como tinha sido concebida outrora, havia terminado. Sua análise se concentraria, a partir desse momento, no próprio destino da arte. Até então a interpretação da arte se definia como a imagem que se fazia da realidade, que ficava capturada para a história na moldura de um quadro. O movimento cultural contemporâneo se liberou de tais limites, desvencilhou-se da moldura e invadiu o espaço. Danto chegou ao mesmo ponto que Belting, mas por um caminho diferente. Ele anuncia o fim da arte, de maneira mais filosófica, como o colapso de todas as narrativas-mestras que emprestaram um significado cumulativo às diferentes obras de arte do passado. É clara a invocação feita às argumentações de Lyotard.

Quando os antiartistas, os antiestetas decidiram a morte da arte no final dos anos setenta, aconteceu o contrário. Opondo-se aos vinte anos anteriores, quando prevalecia o conceito, a ironia e o distanciamento estético, aparece uma sede pela expressão emotiva e a representação do sentimento. Nos anos oitenta, a pintura explodiu com muita força. O neo-expressionismo nasceu na Alemanha (com Joseph Beuys) e se fortaleceu nos anos 80 pelo mundo. O nome deve-se ao fato de o movimento retomar as distorções de perspectiva e o conteúdo emocional do Expressionismo alemão. Ele trouxe de volta um conteúdo reconhecível, a subjetividade, a crítica social, o retorno da imagem e a expressão violenta e emotiva. Essa corrente quebrava com a frieza dos anos 70.⁷³ Seus propulsores retomaram elementos que tinham sido rejeitados pelos seguidores da anti-arte. Houve um retorno à figura, ao tema mitológico, posturas nacionalistas e artifícios próprios de estilos pré-modernistas. A corrente neo-expressionista italiana, por exemplo, relembra a pintura italiana das décadas de 20 e 30, estilo que tinha sido ridicularizado. Nos Estados Unidos aparecem Jean-Michel Basquiat e Julian Schnabel. Basquiat foi celebrado como a autêntica expressão vinda das ruas. Suas

⁷³ STRICKLAND, Carol. *Arte Comentada: da Pré-história ao Pós-moderno*. Rio de Janeiro, Ediouro Publicações, 1999, p. 188.

pinturas eram um híbrido, um conglomerado simbólico culturalmente muito rico em que se mesclam textos rabiscados e imagem em quadrinhos com referências como jazz, esportes, literatura do Harlem, racismo e outros elementos próprios da vivência cultural dos negros nos Estados Unidos. Um exemplo disso é a obra *Trompetistas* (1983).⁷⁴

Deixando de lado as propostas que tinham sido geradas pelos anti-estetas, nos anos 80, retornou-se ao objeto representado. O retorno ao objeto foi resultado do esvaziamento dos objetivos e ideais que tinha a abstração modernista. O abstracionismo tornou-se um estilo a mais dentro da estrutura de mercado. Sua proposta estética tornou-se um produto, vazio e consumível. No entanto, não era esse objeto de arte estético, descritivo de uma realidade, como era valorizado na modernidade. Agora eram desvendadas e criticadas as condições de simulacro e hiper-realidade. Marcel Duchamp e Andy Warhol eram resgatados como os ancestrais geradores dessa perspectiva. Mas o que interessava de Warhol, por exemplo, não eram suas apropriações das imagens da cultura de massa, mas sim o simulacro de objetos como em *Caixa de sabão Brillo* (1964), em que fazia-se a réplica perfeita de uma embalagem de um produto de limpeza comum. A partir desse modelo, faziam-se réplicas de aparelhos elétricos e de pinturas famosas. Essas obras eram uma crítica dos artistas diante da tomada de controle, por parte da mídia e da publicidade, da consciência individual do sujeito contemporâneo.⁷⁵

Nos anos 80, Richard Prince também seguia essa linha de apropriação de imagens da mídia. Suas obras estão associadas de perto às imagens do homem Marlboro. Extraído do contexto publicitário, o caubói cheio de força e energia tornou-se o símbolo do mito masculino da sociedade norte-americana. Hans Steinbach deu um passo à frente na crítica ao produto massivo. Substituiu as esculturas similares às mercadorias pelas próprias mercadorias. Ou seja, a imitação do real pelo próprio objeto real simulado, mesmo que criticamente. No caso de Steinbach e Prince, não havia propriamente uma crítica e sim um resgate

⁷⁴ HEARTNEY, Eleanor. *Pós-modernismo*. São Paulo, Editora Cosac & Naify, 2002, pp. 13-18.

⁷⁵ Idem, pp. 40-44.

do *glamour* nos objetos produzidos em massa, ficando na apreciação puramente visual-estética do objeto. Artistas se apropriam de imagens, mas nem sempre das populares como a *pop-art*, e sim daquelas vindas da história da arte. Há uma reciclagem, uma reutilização da história. São combinadas imagens preexistentes com as do próprio artista. Sherrie Levine e Julian Schnabel estão entre eles.

O questionamento do mercado foi uma forte manifestação artística dos anos 80 e 90. Porém, não foi a única manifestação com tendências críticas e desconstrutivas nessa época. Também havia as propostas feministas e multiculturalistas, além da arte graffiti e os desenhos feitos na rua, em que eram usadas as ferramentas desenvolvidas pelo pós-estruturalismo para expor ocultas estruturas de poder inseridas no discurso cultural contemporâneo. No caso do feminismo, entre as propostas plásticas importantes estavam as de Bárbara Kruger. Na década dos 70, ela elaborou *layouts* para revistas femininas. Utilizou as mesmas imagens fotográficas com as quais trabalhou, mas subverteu as convenções da mídia, removendo-as do contexto original e inserindo-as numa simbologia crítica diante da condição da imagem da mulher na mídia. Assim, essas imagens estavam agora abertas a novas interpretações. Sara Charlesworth também desconstrói a linguagem visual das revistas femininas. Cindy Sherman também explora a fantasia e o imaginário feminino, ao mesmo tempo exibindo a condição de simulacro contida na imagem. Sua coletânea de *Fotografias de filmes sem título* (1978) constitui um conjunto de fotos em que ela aparece fantasiada, apresentando diferentes tipos femininos típicos de filmes de Hollywood. As *Guerrilha Girls* vestiram máscaras de gorila e começaram a distribuir mensagens em diferentes lugares das ruas de Nova York, criticando a patética representação das mulheres no mundo da arte. Com o tempo apareceram com as suas fantasias de gorila em programas de entrevistas, museus e universidades. Elas apareceram entre os anos 80 e meados dos 90. Na vertente da discussão multiculturalista e crítico-política, podemos mencionar o trabalho de Krystof Wodiczko. O artista, de origem polonesa, cria uma obra em que denuncia o autoritarismo em diferentes lugares. Faz uma relação entre o discurso totalitário do comunismo e as mensagens autoritárias emitidas pelo governo dos Estados Unidos. Ele faz isso

apresentando projeções de imagens fotográficas enormes em edifícios públicos e corporativos. Exemplo disso é a imagem projetada de mãos agarrando grades na fachada de uma prisão federal, ou a projeção de uma suástica nazista na embaixada sul-africana em Londres, durante a época do *apartheid*. Cabe mencionar também a proposta de Robert Maplethorpe, trazendo à tona críticas sobre preconceito racial, discriminação sexual, além de propor uma estética renovadora na sua transgressão a todos os estereótipos estéticos usados até então. Nos anos 80, Maplethorpe produziu fotografias polêmicas explorando práticas e fantasias sexuais da subcultura gay.

Assim, a arte nos anos noventa é tão diversificada quanto o mundo pós-Guerra Fria. Há um retorno da atitude politizada. Se desde finais dos anos 80 a tendência das “instalações” se afirma, nos anos 90 a arte já está carregada de textos e símbolos que refletem sobre AIDS, desequilíbrios ecológicos, os sem-teto, racismo, preconceito sexual etc.. Seja diretamente ou por meio da sua representação, há um reencontro com a imagem real.

O perigo, a falha segundo alguns, no contemporâneo é que a atitude performática na arte e na cultura almeja rendimentos não visando necessariamente a evolução cultural. Às vezes o principal objetivo é a obtenção de um concreto rendimento econômico atingido por meio de uma situação de poder no mercado cultural. A *performance* na linguagem não tem como objetivo o desenvolvimento do conhecimento, a demonstração da criatividade, o avanço cultural ou a inovação da arte. Ao contrário, simplesmente procura o lucro (capitalista) num mercado cada vez mais exigente e pressionado (por suas leis de mercado) pela concorrência.

3) Literatura pós-modernizante

Mesmo tendo pontos de coincidência, a arte na pós-modernidade tem manifestações próprias, dependendo do tipo de criação. Ela se desenvolve de maneira diversa na arquitetura, nas artes plásticas ou na música, por exemplo. Nesta parte, faremos algumas considerações teóricas que ajudam a entender o objeto da pesquisa em relação a manifestações literárias. Ao mesmo tempo, os conceitos elaborados servirão como suporte ou introdução para a abordagem da quarta parte (onde trataremos, de maneira mais específica, da fábula e da teoria literária dramática).

O caminho marcado pela liberdade de experimentação e invenção deixada pela modernidade é continuado pelo pós-modernismo na literatura. O pós-modernismo não nega o modernismo. Ele reutiliza elementos do modernismo, dando-lhes um renovado vôle. Nos textos modernistas, há uma tentativa de exploração do inconsciente. Essa característica já vinha se manifestando desde o Simbolismo. A criação por meio de associações de idéias, de narrações baseadas na experiência do sonho ou de manifestações psíquicas especiais trilha o caminho de uma nova maneira de elaboração da linguagem. Há uma despreocupação com o estrito significado racional do texto. Procura-se desvendar emoções ocultas, liberar a expressão de símbolos do “eu” reprimido. Assim, fortalece-se a visão surrealizante da realidade. Existe, assim, na pós-modernidade, uma reutilização da alegoria surrealista, de metáfora em que o sonho toma uma presença fundamental. No entanto, aparecem diferenças importantes. Se o modernismo procurava intensamente afinar cada vez mais a forma e a originalidade, os pós-modernistas desejam a destruição da forma romance. No romance moderno era difícil haver um realce em questões em que realidades extremamente diferentes podem coexistir, colidir e se interpenetrar, mesmo vendo uma representação da realidade com complexidade. No romance pós-moderno, o limiar entre ficção e ficção científica sofreu um enfraquecimento evidente. As personagens nos romances pós-modernos geralmente mostram seu estado de confusão diante do mutante

mundo onde vivem, sua dificuldade para saber como agir e a maneira de existir nele. Claras mostras dessa tendência podem ser observadas no trabalho literário dos autores do *nouveau roman* francês. Procura-se o pastiche, a paródia. São usadas formas literárias gastas como o romance histórico ou gêneros de consumo massivo (romance policial, ficção científica) tal como na metaficção americana. Ihab Hassan ao analisar os processos da escrita contemporânea, diz que a pós-modernidade está marcada por uma radical desarticulação dos princípios elementares da literatura, questionando criticamente a idéia de autor, de público, de processo de leitura e até a própria crítica literária.⁷⁶

Se de um lado o realismo sempre foi a mais cara das convenções literárias, de outro foi visto continuamente sob suspeita de desgaste iminente. A busca do ilusionismo e da estrita verossimilhança será deixada de lado. A fé na realidade objetiva, expressa através da linguagem por um sujeito narrador, não é mais valorizada. O convencionalismo da narração realista não se sustenta tanto quanto antes. Há vários motivos que explicam o aparecimento desse fenômeno. O primeiro deles tem a ver com o enfraquecimento contemporâneo de toda proposta cultural que contenha metanarrativas tão explícitas. Isso vem diretamente dos argumentos desenvolvidos por Jean-François Lyotard. Outro motivo, relacionado com o anterior, refere-se ao tédio que o receptor atual tende a sentir diante de um código narrativo realista que ele conhece bem demais, consome uma e outra vez de maneira repetitiva (especialmente através da mídia) e que não lhe traz nada de novo. Jair Ferreira dos Santos, quando se refere ao declínio do código narrativo realista, diz que em seu lugar aparece uma vontade de mostrar o destino do universo como uma degradação pela entropia, pondo em circulação uma anti-literatura bem-humorada, fantasiosa, sem “iluminações”, problematizando sempre ao máximo nossa percepção da experiência e da própria literatura.⁷⁷ Segundo esse ponto de vista, entropia e antirealismo são os empréstimos que a literatura contemporânea toma de alguns elementos vindos do capitalismo pós-industrial,

⁷⁶ CONNOR, Steven. *Cultura Pós-Moderna*. São Paulo, Edições Loyola, 1993, p. 95.

baseado na tecnociência e na informação. Esses dois elementos estão em contínuo crescimento nos Estados Unidos (e a partir dali, no resto do mundo) desde finais dos anos setenta.

Podemos mencionar, entre as influências mais destacadas, três manifestações que são bases definitivas para a literatura pós-moderna: a literatura de Samuel Beckett, as propostas do novo romance francês e as teorias do pós-estruturalismo. Ihab Hassan celebra a escrita de Beckett como a de um “absurdo heróico”. Para muitos o legado literário desse autor significou o evento fundador da escrita pós-moderna. Segundo ele, percebe-se que desde o modernismo aparecia na arte um jogo de desestruturação de códigos. Na obra de Beckett a característica desintegração da linguagem é a garantia da fala autêntica. A literatura beckettiana contém uma dor e uma ironia que fazem pressão para transformar o silêncio em fala e obrigar a fala a voltar para o silêncio. Se de um lado isso foi interpretado como autodestrutividade niilista, também é visto como revelação autotranscendente. Escritores norte-americanos como John Barth e William Burroughs são devedores dessa tendência. Mas ao legado beckettiano teríamos de acrescentar a intensa atitude Dadaísta dos anos vinte, que renasce nos anos 60 com asas novas e maiores liberdades. Essa corrente, e a atitude que ela traz, só foi se afirmando nas expressões contemporâneas. Uma segunda influência marcante ocorre a partir do novo romance francês dos anos 50 e 60. A atitude diante da criação literária e da ficção mudou completamente depois disso. Surgiram escritores como o norte-americano William Gass, que abertamente declara que não há mais descrições na literatura, somente construções. Isso já denota uma atitude, um posicionamento diante da ficção. Aparecem então o conto lúdico de John Barth, as fábulas de Ítalo Calvino e os tenebrosos contos de fadas de Robert Coover. Em terceiro lugar, cabe ressaltar como a literatura pós-moderna segue e compartilha as pesquisas teóricas e as preocupações do pós-estruturalismo. A teoria literária pós-moderna com seu conjunto de idéias e

⁷⁷ Ferreira dos Santos, Jair. *“Barth, Pynchon e outras absurdetes. O Pós – modernismo na ficção americana.”* São Paulo, Editora da Unicamp, 1993, pp. 59-60.

práticas críticas, foi definitivamente influenciada pela trilha elaborada pelo pós-estruturalismo e pela desconstrução.

É verdade que os críticos literários modernistas sempre examinavam as obras encaixando-as segundo um determinado gênero e seguindo um “código mestre”. Por sua vez, o estilo pós-moderno toma outra atitude, vendo um texto como um mundo de códigos retóricos e lingüísticos particulares, mas que podem ser comparados a qualquer texto de qualquer tipo genérico. É aceito o efêmero, o fragmentário, o descontínuo e caótico. Essas características já tinham aparecido no modernismo. No entanto, o pós-modernismo assume uma atitude particular diante disso. Não se esforça mais por resgatar elementos do imutável e eterno contidos na sua expressão. Flutua-se na corrente da mudança, mesmo que a busca não tenha rumo. Simplesmente segue-se o curso da mudança por si mesma. Na literatura, a pós-modernidade apresenta uma variedade de estilos convivendo ludicamente, sem conflitos. É um verdadeiro pluralismo estético. Não há hierarquia, nenhum é melhor ou preferível ao outro. Também não há fórmula única. Os padrões são menos rígidos. Palavras como intertextualidade, hibridismo e inter-gênero orientam sobre os rumos por onde andam as novas propostas da literatura contemporânea. É possível perceber o surgimento de gêneros indefinidos como resultado de propostas híbridas em que se misturam reportagem e ficção, interação de personagens históricos e reais. Seguindo as invocações de Foucault, procura-se desenvolver a ação, o pensamento e os desejos através da proliferação, da justaposição e da disjunção, prefere-se o que é positivo e múltiplo, a diferença à uniformidade, os fluxos às unidades, os arranjos móveis aos sistemas. Aquilo que é produtivo não é sedentário mas nômade. Temas como drogas, perversão, loucura, sexo, violência ou pesadelo tecnológico são recorrentes. Há uma narrativa com elementos do grotesco, do escabroso. Uma tentativa de aproximar o homem de sua natureza original (aquilo de complexo e misterioso geralmente definido como “nossa parte animal”), mas dentro de um clima cômico. Na estrutura dos textos contemporâneos, também encontramos citações, colagens (fotos, gráficos, anúncios) e referências à própria literatura. O cunho intertextual da literatura pós-moderna é um traço distintivo de romances

contemporâneos. Para lê-los, será preciso conhecer outros textos. Assim, a pós-modernidade na literatura pode ser enxergada pela maneira como os elementos e gêneros estilísticos são combinados e misturados.

David Harvey menciona o romance *Soft City*, de Jonathan Raban, como uma das primeiras propostas literárias que melhor começou a representar e expressar as diferentes características de um novo estado, na vivência do contemporâneo. Raban dá um relato pessoal da vida de Londres no início dos anos 70.⁷⁸ Mostra a cidade como um novo lugar complexo, um labirinto onde se fundem os lugares mais diversos. Apelava-se sem reservas para um individualismo subjetivo numa época em que tais discursos não eram bem recebidos pela retórica coletivista dos movimentos sociais dos anos 60. A cidade dava a possibilidade de construir uma identidade pessoal aberta, fluida e transformável. A personalidade era um construto de fragmentos, como peças de um quebra-cabeças, que na sua junção e combinação davam resultados diferentes. Raban mostra no seu romance que nem tudo corre bem nessa vida urbana. No labirinto, muitos perdem o rumo, mergulhando para sempre na confusão.⁷⁹ Um romance como *O Nome da Rosa*, do italiano Umberto Eco, mesmo sendo um exemplo muito diferente do anterior, também é uma interessante proposta que reflete na prática as inquietações formais na literatura pós-moderna. *Il nome della rosa*, escrito em 1982, é um romance histórico escrito com elementos da narrativa policial, situado na Itália medieval. No relato aparecem crimes, atos de violência sexual e a destruição de um mosteiro em 1327. É um livro sobre outro livro – a parte perdida da *Poética*, do filósofo Aristóteles. Há vários elementos pós-modernos nesse trabalho. Um deles é a volta ao passado. É utilizada uma forma literária tão antiga e gasta como o romance histórico. Isso combinado com o uso da narrativa policial, um gênero popular e de massa. Existe uma intertextualidade, tanto pela referência a essas formas literárias, quanto pelo fato de ser um livro sobre outro livro (a *Poética*, um texto clássico e inacabado). O ecletismo também se manifesta ao misturar elementos históricos e documentais com elementos

⁷⁸ O romance foi publicado em Londres, em 1974.

⁷⁹ HARVEY, David. *Condição Pós-Moderna*. São Paulo, Edições Loyola, 2000, pp. 15-17.

ficcionais e fantasiosos. O autor aproveita-se de texto de Thomas Mann (*Doutor Fausto*), de James Joyce (*Ulisses*), de passagens bíblicas, de textos medievais e do estilo de Conan Doyle (*Sherlock Holmes*).⁸⁰

Entre os autores pós-modernos mencionados como representativos e precursores estão Samuel Beckett e Jorge Luis Borges. Além desses autores, a literatura encontra-se melhor representada em propostas literárias como as de Samuel Beckett, John Barth, Donald Barthelme e William Burroughs, em inglês; Peter Handke, em alemão; Ítalo Calvino, em italiano; Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Carlos Fuentes e Gabriel García Márquez, em espanhol. Assim, os relatos melhor acolhidos na ficção pós-moderna mostram a enfática supremacia da metaficção paródica, ou seja, o fato de que os textos literários explorem a própria natureza da sua estrutura literária e a condição de ficção.

Nos países do terceiro mundo, em especial na América Latina, as manifestações literárias têm traços determinados, como a presença marcante do uso da metalinguagem, do híper-realismo e o realismo fantástico. Paralelamente às propostas do *nouveau roman* francês, está a literatura de Jorge Luis Borges, com suas fábulas carregadas de enigmas e símbolos, constituindo um importante referente para o caminho da ficção literária pós-moderna. Além de Borges, na América Latina, as propostas literárias contemporâneas estão marcadas pelo trabalho de Alejo Carpentier e Julio Cortázar. Na obra de Borges e Cortázar, o enredo tradicional se decompõe em favor de personagens com ações de objetivos nunca evidenciados, ações cheias de simbolismos poético-filosóficos. Esse simbolismo, invadindo a descrição da realidade, também é desenvolvido nas obras de Alejo Carpentier e Miguel Ángel Asturias. Foi com Carpentier que apareceu o termo literário *Real Maravilloso*, para apontar em uma tendência que ainda iria se desenvolver posteriormente. Essa proposta literária já encontrava seus antecedentes na literatura de Tutuola (Nigéria) ou na de Mário de Andrade, no romance *Macunaíma* (1928). A tendência encontrou sua culminação nos anos sessenta, com as obras de Gabriel García Márquez e, posteriormente, nas obras de

⁸⁰ PROENÇA FILHO, Domício. *Pós-modernismo e literatura*. São Paulo, Editora Ática, 1988, p. 6.

Isabel Allende. O realismo mágico deixou uma teoria e uma prática literária contundente e em forte sintonia com a sensibilidade da América Latina. No entanto, ele tem uma abrangência antropológica maior. Não é fruto exclusivo de uma experiência na grande cidade, atingindo a camadas sociais menos favorecidas, menos centrais (ou fora do foco da capital) e tendo forte ligação com o mundo mítico derivado de uma cultura camponesa. Os espaços míticos desses grupos sociais são expressos de maneira orgânica e sofisticada.

Ferreira dos Santos dá uma definição pontual quando analisa a escrita contemporânea:

“Na literatura pós-moderna não é para se acreditar no que está sendo dito, não é um retrato da realidade, mas um jogo com a própria literatura, suas formas a serem destruídas, sua história a ser retomada de maneira irônica e alegre. Há, portanto uma desdefinição do romance. Existem meios para isso. O *nouveau roman* que começa nos anos 50, destrói a forma romance banindo enredo, o assunto e o personagem.”⁸¹

Como o próprio Ítalo Calvino manifestou, “nos longos romances atuais vivemos uma contradição: a dimensão do tempo foi abalada, só vivemos em fragmentos de tempo cada um dos quais segue sua própria trajetória e desaparece de imediato.”⁸²

Metaficção e metaliteratura

O romance pós-moderno não oculta a sua deliberada intenção de imitar o próprio romance, os (batidos) gêneros literários ou qualquer outro texto passível de insuflar-lhe uma existência nova. Nesse sentido, a metaficção é um elemento literário que calça como uma luva ao se levar em conta essa pretensão. Faz-se literatura sobre literatura. Assim a metaliteratura cria um texto que expõe sua fraude e esconjura o ilusionismo. Mas a metaficção é um contra-romance que imita o romance e busca ser uma nova epistemologia literária, um

⁸¹ Ferreira dos Santos, *Jair. Pós-modernidade: Barth, Pynchon e outras absurdetes. O Pós – modernismo na ficção americana*. São Paulo, Editora da Unicamp, 1993, p. 39.

⁸² Perry Anderson menciona esse estrato de Ítalo Calvino em *If on a winter's night a traveler*, Nova Iorque, 1981.

desmascaramento das convenções ficcionais mantidas pelo modernismo, criando mundos verbais alternativos. Basicamente segue-se o convite deixado por Jorge Luis Borges: “A contaminação da realidade pelo sonho”.

Ironia e paródia

O teórico Alan Wilde⁸³ encontra um tipo de ironia para cada época literária. Segundo ele, a modernidade se caracteriza por uma “ironia disjuntiva” em que há uma percepção de fragmentação e incoerência de um mundo. Com esse tipo de ironia modernista, percebe-se a vontade de transcender o crescente absurdo de uma realidade e ser fiel à incoerência. No entanto, é uma ironia disjuntiva, pois é uma vontade mal resolvida, quase frustrada. Está-se sempre à beira do absurdo, mas sem mergulhar realmente nele. Essa contenção neurótica nas expressões literárias modernistas, argumenta Wilde, assinala uma crise iminente. Estas são características percebidas em obras literárias como as de Virginia Woolf e James Joyce. Essas pressões já contidas no modernismo eclodem no pós-modernismo. A ironia disjuntiva torna-se uma “ironia suspensiva” em que se intensifica a consciência da incoerência até o ponto em que ela não pode ser mais controlada nem reprimida, nem mesmo com estruturas e linguagens estéticas ordenadoras. Não há mais uma necessidade pela ordem e muito menos pela eficaz organização de uma estrutura semântica. A ironia suspensiva nasce, portanto, da fúria e do desespero modernista. Se na modernidade clama-se por uma liberdade aparentemente impossível, há também um temor oculto das conseqüências e incertezas que tal liberdade poderia trazer. Já a pós-modernidade dá boas vidas ao uso da liberdade e discute os resultados diversos que ela traz. Além disso, aceita a condição de viver na incerteza, tolerando um mundo aleatório, múltiplo e por vezes até absurdo.⁸⁴

A paródia, a hipérbole cômica, vai ser o matiz e a tônica característica na metaficção literária contemporânea. Uma estética brincalhona, absurda e cheia de imaginação perpassa as propostas. Para quebrar a seriedade e provocar o riso, a

⁸³ WILDE, Alan. *Horizons of Assent: Modernism, Postmodernism and the Ironic Imagination*. Baltimore e Londres, Johns Hopkins University Press, 1981.

paródia vale-se de tudo para caçoar: sexo, violência, jornalismo amarelo, drogas, loucura, perversão, corrupção, escatologia. Exibe-se a parte maldita do contemporâneo, tentando sair da analgesia gerada pela mídia global. Assim, o pós-modernismo expõe sua desilusão em relação à sociedade tecnológica, derrubando o projeto iluminista que, de maneira demagógica e contraditória, sublinha a emancipação do homem pelo conhecimento e o progresso.

O conceito de paródia foi redimensionado atreves das teorias de Mikhail Bakhtin. A paródia é um efeito discursivo em que se assume, diante de determinado assunto ou personagem, uma atitude agudamente crítica e irônica ao mesmo tempo. Diferencia-se de uma simples imitação burlesca.⁸⁵ Seguindo essa via, a paródia é uma grande porta colocada na muralha erigida pelo modernismo entre arte culta e arte de massa. Os autores pós-modernos cruzam o muro, vão de um lado a outro, usando toda variedade de elementos. Ficção científica, romance policial, interpretações psicanalíticas, conto de fadas, pornografia, análises sociológicas, *western*, quadrinhos e teses filosóficas são licenciosamente usufruídos pelos espíritos criativos mais aprimorados.

Do epistemológico ao ontológico

Teóricos da ficção contemporânea preocupam-se em entender as diferenças e a mudança na atitude criadora percebida nos textos modernistas e pós-modernistas. Uma dessas respostas é dada por Brian McHale, que argumenta que se a modernidade se preocupava mais com questões epistemológicas na sua expressão, o pós-modernismo se interessa mais por questões ontológicas. McHale mostra como os romances do começo do século vinte refletem por meio de questões de tendência epistemológica, isto é, mostra um desejo veemente de entender o que é possível conhecer, compreender e comunicar legitimamente a

⁸⁴ CONNOR, Steven. *Cultura Pós-Moderna*. São Paulo, Edições Loyola, 1993, p. 97.

⁸⁵ PROENÇA FILHO, Domício. *Pós-modernismo e literatura*. São Paulo, Editora Ática, 1988, p.73

respeito do mundo. Na época pós-moderna, a inquietação muda de tom. Agora a preocupação é com questões de tendência ontológica. Isto é, em vez de tentarem entender como o mundo pode ser conhecido, as ficções pós-modernas se perguntam: “o que é um mundo? Que tipos de mundo existem, como são constituídos e como diferem entre si? O que acontece quando tipos distintos de mundo são postos em confronto ou quando fronteiras entre mundos são violadas?”.⁸⁶ Enquanto a epistemologia estuda o conhecimento e a compreensão da realidade, a ontologia estuda a natureza do ser e da existência na realidade. A visão pós-moderna preocupa-se com o desenvolvimento de mundos autônomos que convivem paralelamente. No entanto, McHale faz um esclarecimento de vital importância para entender o verdadeiro sentido de sua argumentação. Os sentidos epistemológico e ontológico de toda ficção e arte não são excludentes, mas complementares. Ambas as visões estão em toda manifestação ficcional. Se há uma diferença entre modernismo e pós-modernismo, é por causa de uma “ênfase” diferente em cada época. Mas é só uma questão de tendência, ou seja, uma mudança de “dominante literário-filosófica”, pois toda obra representativa sempre tem elementos tanto epistemológicos quanto ontológicos.

McHale cita como exemplo da mudança de tendência epistemológica para a ontológica o romance de *Jealousy (Ciúmes)*, de Alain Robbe-Grillet. Essa história é contada de um ponto de vista subjetivo, de estreita visão intelectual, em que um marido ciumento espiona a esposa e o amante. É simplesmente descrita (quase cinematograficamente) a condição textual pura e limitada desse ponto de vista. Em romances posteriores, como *In the Labyrinth (No labirinto)*, com muita dificuldade consegue-se acompanhar as delirantes involuções narrativas de um soldado com neurose de guerra. Essa característica se afirma. Nas obras que se seguem, é cada vez mais difícil (até se tornar impossível) acompanhar alguma narração.⁸⁷

⁸⁶ MCHALE, Brian. *Postmodern Fiction*. Londres, Methuen, 1987, p.10.

⁸⁷ CONNOR, Steven. *Cultura Pós-Moderna*. São Paulo, Edições Loyola, 1993, p. 195.

O enredo na pós-modernidade

A narrativa pós-moderna desarruma o enredo, desordena a noção de espaço, cria misteriosa confusão na percepção da personagem. A curva dramática é quebrada ou não existe, o desenlace não traz uma mensagem ética. A técnica narrativa está voltada para a incerteza. Pessoas ou pronomes narrativos podem mudar no meio de uma frase, e fica-se sem saber quem está narrando. Essa carga de incerteza provoca resistências à leitura. Tais jogos evitam a fácil e imediata interpretação dos códigos por meio da desestabilização de elementos antes intocados na gramática narrativa. No entanto, é preciso um pouco de cuidado e sensibilidade. Essa característica, na metaficção, pode ser também interpretada como uma virose na produção literária contemporânea.

Metaficção americana

Escritores dos Estados Unidos do pós-guerra, como John Barth, Thomas Pynchon e Richard Brautigan, opõem-se a uma herança literária modernista. Fazem isso não por meio do intelectualismo (que tentam desconstruir ou modificar), mas sim pela pesquisa de um estilo, ou melhor, de um anti-estilo através do qual buscam expor sua face apocalíptica, cavilando uma antiforma para o absurdo numa era de caótica e complexa mutação cultural. Segundo esses autores, o romance tradicional perdeu a eficácia e a credibilidade, a sua convenção narrativa tornou-se suspeita, previsível e quase exaurida. Além disso, a nova complexidade social e cultural tornava rapidamente obsoletos os meios usuais de espelhar a realidade. A ficção pós-moderna mostra traços determinados, como a rejeição da conclusão narrativa, o desprezo pela representação do mundo, a contestação da autoridade do autor e a revolta diante da ordem (aristotélica) na construção e junção de fatos que compõem uma fábula. São comuns as formas narrativas embrionárias: uma história dentro de outra que também está dentro de outra e assim por diante. As fábulas vão sendo absorvidas umas pelas outras. A metaficção americana faz ficção a partir de ficção. Entrega-se a paródias e pastiches (imitações irônicas) de formas antigas. Tudo isso se reflete nas

intrincadas meditações metaficcionalis de John Barth, John Fowles ou em *Branca de Neve*, de Donald Barthelme.

Na linha da metaficção histórica, um autor que revive o passado dos Estados Unidos nos seus romances históricos é E. L. Doctorow. Além de *O livro de Daniel*, obras como *Ragtime*, *Billy Bathgate* ou *Loon Lake* retratam os anos 30 e os anos da depressão de maneira particular. A escrita do romance *Ragtime* resiste à fácil decodificação e entendimento do conteúdo. A obra organiza-se formalmente para impedir um convencional tipo de interpretação social e histórica que aparentemente ele pressupõe. Doctorow insere na sua literatura dois componentes básicos das teorias pós-estruturalistas: crítica teórica e repúdio à interpretação. Assim, o texto insere na sua proposta estética essa mesma tensão gerada pelo pós-estruturalismo. Esse livro está cheio de personagens históricos e diversos: Teddy Roosevelt, Emma Goldman, Henry Ford e até Houdini. Um romance histórico como *Ragtime* mostra nossa angústia diante da consciência da perda inevitável do referente (nesse caso, o histórico). A obra não pode mais representar a realidade de um passado, pois só restaram nossas idéias e estereótipos sobre fatos perdidos e que já aconteceram. O realismo de uma narratividade preocupada com a reconstituição histórica perde bastante legitimidade. Essa inconsistência é cada vez mais desmistificada na estética do cinema. Parece que estamos condenados a procurar a História através dos nossos estereótipos culturais (bastante limitados e vistos como medíocres com o passar do tempo). Tais representações do passado ficam mais parecidas com uma imagem *pop* produzida por Andy Warhol. Terminamos tendo simulacros, de qualidade duvidosa, de uma história que percebemos cada vez mais como fora de nosso real alcance perceptivo.⁸⁸

Entre as propostas a ressaltar, na ficção norte-americana, estão as de Kurt Vonnegut com *Cat's Cradle* (*Cama de gato*, 1963), John Barth com *Giles Goat Boy* (*Giles, o menino bode*), Thomas Pynchon com *the Crying of Lot 49* (*O leilão*

⁸⁸ JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo. A Lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo, Editora Atica, 2000, pp. 50-52.

do lote 49). John Barth surgiu como um dos mais vigorosos e influentes ficcionistas americanos. Na literatura de Barth, são aniquilados diferentes conceitos conceituais. Em primeiro lugar, a noção de Deus é desmontada. Depois disso, mostra como referentes conceituais como História, Natureza ou Conhecimento deixou de ser garantia absoluta de ordem ou sentido para o universo e a vida.

O nouveau roman francês

Faz 40 anos que o *nouveau roman* (novo romance) vem tentando arrasar o formato narrativo do romance. Para isso ele se desvencilha de elementos vindos do realismo. Não procura a necessidade de parecer verdadeiro. O grupo de criadores desse movimento realça a técnica de construção/destruição do romance. Os autores recusam o enredo com começo, meio e fim. Na hora de elaborar a personagem, não se valem do típico herói envolvido em aventuras, evitando o retrato psicológico e social. Não caem diretamente em mensagens políticas ou morais. Sua oposição à herança do modernismo reflete-se na maneira de abandonar o psicologismo e a literatura como conhecimento superior. Por outro lado, há uma valorização dos objetos, que são analisados pelo olhar como por uma câmara cinematográfica. Aparecem vários narradores simultaneamente. Realidade e sonho se confundem. Há uma interpretação delirante da realidade, em que impera um clima de incerteza. Intrinca a ordem espacial e temporal das ações. Os fatos estão extremamente fragmentados. Entre os autores mais significativos dessa vertente da literatura pós-moderna, podemos mencionar a Natalie Sarraute, Michel Butor, Alain Robbe-Grillet, Phillipe Sollers, Jean Pierre Faye e Maurice Roche. Nas propostas de Natalie Sarraute, por exemplo, a fragmentação narrativa é total. Os narradores são misturados e não sabemos ao certo quem está falando. A personagem raramente tem psicologia ou posição social. Mais do que a narração, os escritores do *nouveau roman* privilegiam o texto em si mesmo, o próprio ato de escrever.

Alain Robbe-Grillet elabora técnicas narrativas inovadoras com o objetivo de gerar mundos de ficção puros e autônomos. Isso já se percebe num de seus

primeiros textos, *Towards a New Novel (Sobre o novo romance)*. Os trabalhos de Robbe-Grillet mostram o fortalecimento da imagem, a preeminência da percepção visual sobre os outros sentidos no desenvolvimento dramático literário.

O romance *Les corps conducteurs*⁸⁹ (*Os corpos condutores*) de Claude Simon, além de ser um modelo que representa bem o caminho narrativo desenvolvido pelo *nouveau roman*, também é um dos representantes da nova tendência pós-moderna, isto é, uma tendência literária em que há uma forte exclusão das possibilidades narrativas. Diante dessas propostas, os valores interpretativos anteriores (aristotélicos e de uma teoria narrativa e literária mais convencional) terminam se revelando insuficientes e decepcionantes. Como afirma Fredric Jameson, será preciso outro caminho para ler os códigos das novas fábulas pós-modernas.

O romance de Simon começa mostrando as vitrines em uma rua do centro onde vemos alguém se sentindo muito indisposto a se apoiar num hidrante, conquistadores lutam em meio à selva, um avião vai da América do Norte para América do Sul, um homem (não sabemos se é a mesma personagem) liga para uma mulher tentando convencê-la de continuarem juntos, um homem (ainda não sabemos se é a mesma personagem, nem se há algum protagonista) vai ao médico em alguma cidade que não sabemos ao certo qual é, um homem (não sabemos se é a mesma personagem) participa de um congresso de escritores na América do Sul, em que se debate sobre o papel social da arte.

A história que está sendo contada ao receptor pede que ele faça um esforço por distinguir o que pode estar acontecendo por trás de todos os fatos apresentados. Há uma narrativa bastante elaborada, mas que nunca deixa de brincar com o ambíguo da descrição.

Jameson descreve com fascinação a estrutura narrativa desse romance. A leitura deixa o receptor ocupado em diferentes tarefas de interpretação e reconstrução dos fatos descritos. Vai-se identificando o fragmento, elaborando um enredo quando vão se unindo as seqüências narradas. Imperceptivelmente, devido a todo esse trabalho do receptor, começa-se a sentir como o tempo passou ao

descobrir como os diferentes fatos que foram acontecendo se acumularam. Percebe-se que o livro realmente avança até algum desfecho. Porém esse final não tem mais nada a ver com a mimese (muito menos com a catarse) aristotélica que vem quando uma ação se completa. Em *Les corps conducteurs*, os assuntos mudam intempestivamente. A narração não tem informações ou fatos ocultos que serão descobertos, como no final de uma história de suspense. No final surge a estranha descoberta de que os acontecimentos eram simplesmente aqueles e que não havia nada para ser descoberto.⁹⁰

Algumas vozes na poesia

Nesta parte o que nos interessa é somente mostrar alguns momentos e traços que se manifestam na escrita da poesia contemporânea. Por meio dos exemplos apresentados é possível enxergar a plasmação das experimentações pós-modernas nesse gênero literário.

Segundo Marjorie Perloff, a poesia pós-moderna tem um tom menos exaltado e egocêntrico. Sua estrutura de linguagem absorve o solto, o contingente, o não-formado e incompleto na estética e na existência. Essa poesia usa formas lingüísticas e elementos que não necessariamente são poéticos em si mesmos. Podem ser elementos do cotidiano tais como cartas, diários, notícias de jornal, conversas ou anedotas. Esse caminho foi aberto por Ezra Pound. Na sua obra *The Cantos*, Pound aproxima a linguagem poética da linguagem cotidiana. A diferença entre ambas as linguagens é de uma afinada sutileza. Essa elaboração é proposital. Dessa fonte aparecem propostas como as de John Cage e David Antin, e a obra de poetas do grupo L=A=N=G=U=A=G=E. Os poetas Ron Silliman e Charles Bernstein, pertencentes ao grupo mencionado, usam elementos lingüísticos comuns, como trocadilhos e jogos de palavras, para reafirmar a materialidade histórica das palavras numa cultura que dissipa intensamente essa materialidade.⁹¹

⁸⁹ SIMON, Claude. *Lês corps conducteurs*. Paris, Minuit, 1971.

⁹⁰ JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo. A Lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo, Editora Ática, 2000, pp. 150-168.

⁹¹ CONNOR, Steven. *Cultura Pós-Moderna*. São Paulo, Edições Loyola, 1993, p. 102.

Jameson menciona o texto “China” (que tem muito pouco a ver com o país), de um poeta de San Francisco: Bob Perelman. Apresentamos esse poema não só como exemplo mas principalmente como uma metáfora que representa a estética fragmentada e esquizofrênica, situada em um presente intenso.

“ China”

Moramos no terceiro mundo a partir do sol. Número três. Ninguém nos diz o que fazer.

As pessoas que nos ensinaram a contar estavam sendo muito boazinhas.

Está sempre na hora de ir embora.

Se chover, você ou tem ou não tem um guarda-chuva.

O vento faz voar o seu chapéu.

O sol também se levanta.

Gostaria que as estrelas não nos descrevessem uns aos outros; gostaria que nós mesmos o fizéssemos.

Corra na frente de sua sombra.

Uma irmã que aponta para o céu pelo menos uma vez por década é uma boa irmã.

A paisagem é motorizada.

O trem leva você para onde ele vai.

Pontes no meio da água.

Pessoas desgarradas em grandes vias de concreto, indo para o avião.

Não se esqueça de como vão aparecer seu sapato e seu chapéu quando você tiver desaparecido.

Até as palavras flutuando no ar fazem sombras azuis.

Se o gosto for bom, nós comemos.

As folhas estão caindo. Chame a atenção para as coisas.

Escolha as coisas certas.

Oi, adivinhe o que aconteceu? O quê? Aprendi a falar. Fantástico.

A pessoa cuja cabeça estava incompleta. Começou a chorar.

Enquanto caía, o que a boneca podia fazer? Nada.

Vá dormir.

Você fica super bem de short. E a bandeira parece estar muito bem também.

Todos se divertiram com as explosões.

Hora de acordar.

Mas é melhor nos acostumarmos com os sonhos.

*Bob Perelman*⁹²

A unidade desse poema não pode ser mais procurada na própria linguagem, ela deve ser procurada fora, na leitura estruturada e elaborada pelo próprio receptor. Seguindo a análise de Jameson, assim como nesse poema, as estruturas de textos pós-modernos pedem uma leitura por diferenciação mais do que por unificação. As teorias da diferença enfatizam a disjunção na construção semântica. Palavras, sentenças, imagens e os diferentes materiais que compõem o texto se desintegram de maneira aleatória.⁹³

No caso da poesia, nos Estados Unidos do pós-guerra, foram os escritores do Black Mountain, sobretudo Charles Olson, que deram uma nova vitalidade às propostas literárias do momento. O presente pós-moderno supera a falência de uma debilitada ortodoxia poética dos anos 60. Assim, começaram a surgir contribuições interessantes. Propostas como as de W.V.Spanos, na revista que ele editou a partir de 1972, *Boundary 2*.⁹⁴ (Fronteira 2), cujo subtítulo, precisamente *Revista de Literatura e Cultura Pós-modernas*, é uma mostra disso. David Antin, na primeira edição, publicou, em 1972, o ensaio *Modernismo e pós-modernismo*, abordando o presente na poesia americana. É preciso mencionar o trabalho de Antin partir de então: *Talking* (1972), *Talking at the Boundaries* (1976) e *Tuning* (1984). Na sua proposta de poesia, apresenta-se uma coletânea de reflexões anedóticas que Antin fez em diferentes lugares e contextos. A seguir apresentamos um trecho de *Tuning* :

⁹² PERELMAN, Bob. *Primer*. Califórnia, Bekeley, 1978.

⁹³ JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo. A Lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo, Editora Ática, 2000, p. 55.

⁹⁴ CONNOR, Steven. *Cultura Pós-Moderna*. São Paulo, Edições Loyola, 1993, pp. 99-101.

“nessa situação para realizarmos qualquer coisa juntos temos de descobrir qual o ritmo da outra pessoa temos de descobrir qual o nosso ritmo temos de ajustar os nossos ritmos uns aos outros de modo a podermos caminhar mais ou menos juntos... é esse tipo de negociação que eu gostaria de chamar de sintonia.”⁹⁵

Propostas de forte ímpeto renovador aparecem na poesia brasileira, em sintonia com muitas das propostas e características vindas da pós-modernidade. Encontramos exemplos disso em uma ampla variedade de manifestações experimentais desenvolvidas. Cabe mencionar os trabalhos elaborados pelo movimento da poesia concreta e, depois, nas manifestações do Tropicalismo ou no poema-processo. O tom pós-modernista encontra-se refletido vivamente nessas propostas da literatura brasileira.

O movimento da poesia concreta, iniciado por Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos, no final dos anos cinqüenta, usa a palavra como uma “coisa” material a ser trabalhada num procedimento preferencialmente antidiscursivo. Para os criadores de poemas concretos, a palavra tem uma rica estética verbal e visual. Explora-se o ludismo sonoro do vocábulo. Suas experimentações fragmentam a palavra, criando associações (fonéticas e/ou visuais). O sentido é elaborado segundo a maneira como os pedaços de vocábulos terminam sendo emendados. A sintaxe tradicional é desconstruída por meio da desintegração das palavras em morfemas que serão reintegrados em novas estruturas. Os criadores dessas propostas se aproveitam de técnicas como colagem, grafismo, fotomontagem e desenho. Os poetas concretistas experimentam com o uso realmente objetivo dos materiais que são usados para a

⁹⁵ ANTIN, David. *Tuning*. New York, New Directions, 1984, p. 13.

criação da poesia literária, sempre procurando uma linguagem de expressão diferente. Vejamos um exemplo no trecho de um poema de Augusto de Campos⁹⁶:

“sangue areia

guerra areia

sangue arena

guerra areia

sanguereia

guerrarena

sanguerena

guerrareia

sanguerra

sangreia

guerena

sangrena

guerreia

gangrena”

O movimento do poema-processo é uma interessante manifestação a ser mencionada. Lançado em 1967, durou aproximadamente cinco anos, através de diferentes exposições realizadas. Eles propõem-se criar uma nova linguagem em que o texto tem uma outra codificação. O objetivo é criar uma estrutura em que o poema não seja necessariamente um produto. No sentido de ser um código fechado e terminado. A nova estrutura poética pretende dar um sentido que sempre seja reformulado e cujo processo final somente termine com a leitura do receptor. Nessa proposta é importante o processo e não o resultado final das

⁹⁶ PROENÇA FILHO, Domício. *Pós-modernismo e literatura*. São Paulo, Editora Ática, 1988, p. 52-54.

palavras. A palavra não é necessariamente o único elemento a ser utilizado para sustentar a efetiva comunicação. Assim, experimenta-se também com signos não propriamente verbais. Os códigos gráficos e visuais usados apresentam a notável influência do desenho e das artes gráficas. Cabe mencionar também o neoconcretismo. Esse movimento é resultado de uma cisão com o movimento da poesia concreta. Além da literatura, há manifestações dessa linha nas artes plásticas. Seus defensores retomam o problema da expressão e criticam a influência cientificista na arte. Na literatura, percebe-se a reutilização das dimensões verbais da palavra.⁹⁷

Mais do que um movimento, o Tropicalismo é a corrente que surge no final dos anos sessenta no panorama cultural brasileiro, em que se agrupam diferentes propostas artísticas renovadoras. No Tropicalismo, diferentes áreas artísticas (a música popular, o teatro, as artes plásticas e a literatura) confluem para fazer propostas de renovação e contestação.⁹⁸ São introduzidas as vanguardas internacionais como a *pop-art*, ou a *op-art*. Esse movimento eclético e difuso teve seu auge e declínio nos próprios anos setenta.

Na maioria dessas manifestações, podemos encontrar duas características importantes em estreita interação: uma “escrita do cotidiano” (entendendo cotidiano como o conjunto de referências compreensivelmente familiares no contexto da vivência contemporânea e pós-moderna) misturada a uma percepção dadaísta da poesia. Essa conjunção é uma orientação muito importante que nos ajuda a entender a perspectiva sob a qual são elaboradas muitas das falas em diferentes textos dramáticos contemporâneos.

⁹⁷ PROENÇA FILHO, Domício. *Pós-modernismo e literatura*. São Paulo, Editora Ática, 1988, p. 63.

⁹⁸ A manifestação mais forte se deu na música, com as canções de Caetano Veloso e Gilberto Gil. No teatro, *O rei da vela*, de Oswald de Andrade (1934), é encenada em 1967, por José Celso Martinez Correia. Cabe destacar *Terra em Transe*, de Glauber Rocha, no cinema; Helio Oiticica nas Artes plásticas; na literatura, Wally Salomão (*Os últimos dias de Paupéria*, 1973), e Torquato Neto (*Me segura que eu vou dar um troço*, 1972).

Características na criação literária pós-moderna

Há características importantes a serem levadas em consideração na hora de entender a narrativa atual. Alguns críticos e teóricos, sempre com um cúmulo de diferenças e reservas, apontam para determinados traços na literatura do pós-modernismo.⁹⁹ Para encerrar essa parte, apresentamos, de maneira resumida, uma seleção das características mais destacadas que permeiam a criação literária contemporânea.

1) A literatura pós-moderna, seguindo a corrente das outras artes, também aproxima a cultura superior da cultura popular utilizando, de maneira híbrida, elementos de ambos os espaços culturais. Por exemplo, há um uso de recursos vindos de gêneros populares na ficção pós-moderna, como se pode perceber nos romances de Kurt Vonnegut ou John Barth, em que são incorporados elementos do faroeste ou da ficção científica.

2) Intensifica-se o ludismo na criação literária. Fortalece-se o elemento lúdico que vem da modernidade, multiplicando-se nas manifestações experimentalistas contemporâneas de tal maneira que chega-se a um arquiludismo. Isso quer dizer que há um carnaval de propostas, qualificado por alguns críticos como anarquismo criativo. Esse ludismo está relacionado a outros elementos, como o *pastiche*, a permanência da paródia (*Cem anos de solidão*), a visão “destragicizante” da vida (*Esperando Godot*), a exaltação do prazer e a presença do humor irônico.

3) Há uma utilização constante e deliberada da intertextualidade (*O nome da rosa* de Umberto Eco e *Quimera* de John Barth) em que o conceito do novo e da originalidade de uma obra é posto em xeque. Troca-se originalidade formal por reciclagem e/ou paródia dos gêneros.

4) As fronteiras entre os gêneros são quebradas. Há um ecletismo estilístico em que geralmente elementos antes identificados a um determinado estilo ou gênero

⁹⁹ A maioria dessas referências foram extraídas de PROENÇA FILHO, Domício. *Pós-modernismo e literatura*. São Paulo, Editora Ática, 1988, pp. 42-44.

são misturados, entrecruzados, para compor uma obra. Questiona-se o conceito fechado de “formato estilístico” em que uma série de regras próprias de cada tipo de forma não podem ser inter-relacionadas.

5) Um traço marcante é o desenvolvimento do uso da metalinguagem na criação. O texto volta-se sobre si mesmo enquanto linguagem e enquanto processo. A própria obra reflete sobre os elementos que compõem sua criação. A forma e maneira como é elaborada passa a tomar força maior que a elaboração do conteúdo.

6) No texto literário, aparecem figurações alegóricas de tipo híper-real ou metonímico. No caso do híper-real podemos mencionar o conto “O cobrador”, de Rubem Fonseca, em que encontra-se uma representação híper-realista da realidade de Rio de Janeiro. No entanto, há elementos que, mesmo sendo aparentemente reais, se apresentam de maneira estranhamente enfática, inexplicável ou ambígua. São elementos alegóricos, metafóricos e surrealizantes que sutilmente se misturam à descrição da realidade concreta. Outro exemplo é *A paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector, em que a realidade está vinculada às complexas reflexões existenciais da personagem. Aqui a realidade pensante se sobrepõe à realidade vivida. O que se sente e se percebe diante do acontecer real é mais importante que a descrição do acontecer propriamente.

7) Há uma fragmentação textual na estruturação literária. A obra compõe-se de fragmentos de textos associados, colocados em seqüência ou unidos sem nenhuma relação direta entre a significação deles. Existe uma técnica de “montagem” que traz como referência dois tipos de influência entrelaçados: a prática criativa do Dadaísmo (do modernismo) junto à montagem narrativa cinematográfica (do pós-modernismo). O poema “China”, de Bob Perelman, é um dos exemplos desse efeito.

8) O psicologismo é complementado ou até substituído por uma sociologia meio alegórica.

9) O enredo é desfeito e recomposto sem aludir a uma grande mítica. Enfim, cria-se sem pretender ser cultura superior.

10) Para terminar, percebe-se o enfraquecimento do privilégio do artista como guia iluminador no mundo subjetivo. Não há mais gênios idealizados como Proust, Joyce, Kafka ou Eliot, para mencionar alguns exemplos.

4) O receptor: a fauna dessa floresta

Nesta parte, são apresentados conceitos relacionados à estética da recepção, no contexto da contemporaneidade. Os diferentes teóricos mencionados sempre tocam, de alguma maneira, no seguinte assunto: como o receptor se manifesta e quais as características que o representam? Podemos mencionar os principais temas que geralmente vêm à tona: a fragmentação do ato de leitura do receptor, sua visão “presentista” da narração ou objeto estético, ou seja, a tomada de contato imediato com o símbolo sem se preocupar de onde ele vem ou o que poderia gerar, a perda de ligação com o senso do passado ou do futuro e a esquizofrenia pós-moderna em que seus atos comunicativos se desenvolvem.

O receptor contemporâneo está intimamente afetado por inconstâncias e ansiedades que são resultado da velocidade das mudanças que vão aparecendo nas últimas décadas. Já foi apresentado o ambiente histórico, cultural e artístico que os influencia. Logicamente, usar o termo “receptor” traz certos perigos. É um termo que generaliza a experiência receptiva de homens e mulheres em um mundo cheio de culturas divergentes. Uma total abrangência antropológica, nessas teorizações, é quase sempre impossível. Conseguir divisar e compreender o sujeito histórico atual tornou-se sumamente difícil. Não é fácil conseguir identificar e analisar a maneira como ele concentra, assimila e realiza todas as tarefas históricas das atuais formas de viver. Faz-se enormemente necessário, portanto, a constante pesquisa que permita esclarecer as flutuações da identidade contemporânea e suas conseqüências culturais. O que se apresenta a seguir é o resumo de algumas características analisadas pelos diferentes autores mencionados, a serem levadas em consideração na hora de entender as reações do receptor que é atingido pela cultura contemporânea. Nessa floresta pós-moderna, há uma fauna que a percorre. É importante ter uma noção de como ela se manifesta. Essa é uma das raízes de onde emerge o arcabouço narrativo contemporâneo com uma série de construções e des-construções na sua linguagem. Esses receptores pós-modernos ajudam a entender o aparecimento das novas fábulas (um pós-realismo), des-fábulas (essas

histórias quebradas e des-contruídas) e não-fábulas (narrativa puramente simbólica) que espelham não só sua forma de leitura como também suas inquietações atuais.

Sob o poder do signo

Se o sujeito urbano e civilizado se sente irreal, se sua existência, sua identidade e o mundo só conseguem ser percebidos de maneira vaga, espectral, é porque ele manipula cada vez mais signos em vez de coisas. Sua sensibilidade é frágil e efêmera. Na pós-modernidade, matéria e espírito se desfazem numa corrente acelerada e intermitente de imagens e dígitos. É precisamente a esse estado que os filósofos chamam de *desreferencialização do real e dessubstancialização do sujeito*. Ou seja, o referente (a realidade) se deteriora na sua densidade cada vez mais ilusória, portanto cada vez mais insubstancial. O sujeito (o indivíduo) vai perdendo o senso de consistência interior das coisas, sentindo-se vazio. O indivíduo pós-moderno vive submerso num fluxo permanente de testes. Os signos, a maioria já digitalizados, pedem escolha rápida e constante. Não é preciso uma decisão profunda ou existencial, mas sim uma resposta rápida, impulsiva e boa para o movimento de consumo.¹⁰⁰ O espectador espera por novas imagens fragmentárias a consumir. Ele está mergulhado na cultura do fragmento informacional, no brilho intermitente do vídeo, cultura essa que se sustenta no espetacular e na expectativa de novas imagens, bens e serviços. Pela estetização, ela glamouriza e alivia a banalidade cotidiana.

A esquizo-fragmentação do receptor contemporâneo

Jair Ferreira dos Santos explica que o indivíduo contemporâneo capta o mundo e a História como um espetáculo entrópico, fragmentário. Perde-se a visão totalizadora do mundo. A realidade ao seu redor se decompõe para tornar-se uma estranha colcha de retalhos cheia de signos e peças soltas cujos referentes, de tão

¹⁰⁰ FERREIRA DOS SANTOS, Jair. *O que é pós-moderno*. São Paulo, Editora brasiliense, 1994, pp. 15-17.

antigos, são difíceis de lembrar ou se perderam no esquecimento. Como ele mesmo analisa:

“Nesse cosmos tendente ao caos, sem princípio unificador seja ele cristão ou newtoniano, o sujeito é quando muito um átomo estatístico surfando nas ondas do provável e do incongruente.”¹⁰¹

O sociólogo Luis Carlos Fridman desenha um roteiro em que se pode encontrar, por meio de diferentes pesquisas, argumentos sólidos para entender a fragmentação do ser contemporâneo. Diferentes estudos teóricos interpretam essa experiência, constatando a fragmentação existente. No entanto, os mecanismos sociais que explicam esse fenômeno são expostos sob ângulos diversos. Por exemplo, no campo do marxismo, Fredric Jameson sublinha a vivência esquizofrênica do “eterno presente” pela forte influência da mídia na cultura pós-moderna. Richard Sennett¹⁰² distingue as particularidades do “eu jamais acabado” pela vivência do tempo na moderna economia política. Alain Touraine¹⁰³, como parte do movimento da sociologia francesa, explora as dificuldades e tensões existentes entre os processos de racionalização e subjetivação do ser contemporâneo, o que traz como resultado o fato de os indivíduos se tornarem sujeitos sociais ou meros consumidores. Anthony Giddens investiga como se manifesta a insegurança ontológica diante da globalização e procura entender as conseqüências da expansão do conhecimento no projeto de “construção do eu” do ser contemporâneo. Zygmunt Bauman¹⁰⁴ discorre sobre a angústia dos indivíduos transformados em colecionadores de experiências e sensações, ou seja, impulsionados à busca permanente de novos êxtases no consumo. O próprio Fridman expõe com clareza o diagnóstico da fragmentação da subjetividade contemporânea:

“No individualismo pós-moderno de todas as conexões do ser, os ‘certificados de existência’ se diluem. A vida torna-se errática pela multiplicidade e pela fluidez, e

¹⁰¹ FERREIRA DOS SANTOS, Jair. *Pós-modernidade: Barth, Pynchon e outras absurdetes. O pós-modernismo na ficção americana*. Campinas, Editora da Unicamp, 1993, p 60.

¹⁰² SENNETT, Richard. *A corrosão do caráter*. Rio de Janeiro, Record, 1999.

¹⁰³ TOURAINE, Alain. *Crítica da modernidade*. Petrópolis, Vozes, 1994.

¹⁰⁴ BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1998.

o eu se despedaça nas redes de comunicação, os indivíduos sentem-se investidos de solicitações bizarras na tarefa de inventarem a si próprios, a plasticidade e o pastiche incorporam-se às maneiras de viver, estilos se confundem com as ofertas mais recentes do universo das mercadorias, a unidade se desfaz no descarte sucessivo de intensidades momentâneas e os estados de ansiedade se acumulam. A autenticidade e o senso de uma interioridade auto-sustentável partem-se em vivências desagregadas, ou para quem não agüenta esse tranco, em inseguranças e angústia. A identidade, sob a marca da transitoriedade, nunca se completa. O ‘medo ambiente’, expressão já presente no debate sociológico, condensa as indagações sobre o cenário da vida social contemporânea oferece suportes sólidos para a construção da identidade.”¹⁰⁵

A linguagem gerada pela televisão, na cultura atual, é de uma complexidade tão grande que se torna difícil analisá-la. A constante transformação e inovação da mídia eletrônica não mudam tanto quanto as maneiras e lugares como ela é vivenciada. O texto televisivo, além de ser híbrido e intertextual, já está colocado em uma ampla gama de aparatos definidos tecnologicamente. Além disso, há em seu redor uma gama incrível de relações e atividades sociais. Por exemplo, enquanto uma pessoa ouve rádio ou assiste tv, tende a lidar com atividades paralelas: estuda enquanto ouve rádio, além de responder ligações que interrompem sua atenção tanto do rádio quanto do estudo. Essa situação carrega uma fragmentação e um cruzamento de atividades simultâneas em que diferentes textos se cruzam na mesma pessoa, sendo que ela lida com todos eles simultaneamente. Dificilmente essa pessoa vai a separar um espaço e um tempo para cada coisa: estudar, ouvir música e/ou responder ligações em um lugar e em uma hora determinada. Essa possibilidade é inimaginável para um receptor quotidianamente inserido na atividade que o fluxo cultural pós-moderno pede. Isso sem mencionar que essa capacidade de recepção é cada vez mais rápida, fragmentada e comprimida no tempo e no espaço.

¹⁰⁵ FRIDMAN, Luis Carlos *Vertigens Pós-modernas: configurações institucionais contemporâneas*. Rio de Janeiro, Editora Relume Dumará, 2000, p. 65.

A fragmentação e a descontinuidade do sujeito pós-moderno podem ser entendidas e observadas metaforicamente como uma atividade quotidiana contemporânea tão simples como a de mudar de canal nas televisões a cabo. O sujeito pós-moderno vive alternando de canal também na sua vida perceptiva, pois a realidade, cada vez mais diversa e rápida, começa a ser entendida como uma realidade organizada em diferentes canais. A troca de canais é considerada por diferentes teóricos da mídia como a próprio resumo simbólico do aparato de atenção e percepção pós-modernas. Assim como o sujeito se divide em múltiplas posições televisivas, ele também se divide na sua vida. De um ponto de vista perceptual, cultural e psíquico, o indivíduo pós-moderno atravessa diferentes “canais” ou diferentes redes de vivência em que ele adota uma determinada posição. Na realidade de alguns sujeitos, há só três canais; na de outros pode chegar a mais de cem. Num único dia somos obrigados a renegociar, entender, resumir e assimilar todos esses espaços percorridos todos esses canais diferentes que unidos compõem a realidade de uma vida.¹⁰⁶

Alain Touraine sublinha como tem se desenvolvido um crescente divórcio entre a estrutura do sistema e os indivíduos que participam dela. Há uma separação profunda entre uma realidade tecno-econômica e a experiência subjetiva dos seres que a vivenciam. Touraine detecta uma separação entre o movimento de uma civilização racionalista e a procura de liberdade e auto-realização do indivíduo que vai se fazendo a si mesmo e ao mundo com o qual interage. Segundo Touraine, nesse embate entre os processos de racionalização e de subjetivação, é profundamente necessária uma conciliação entre movimentos sociais de defesa cultural do sujeito contra o poder. Tais manifestações sociais trazem à tona novas exigências, como a livre eleição de uma maneira de viver e de uma história pessoal que não necessariamente está reconhecida ou devidamente identificada pelos modelos de consumo e de poder.

¹⁰⁶ JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo. A Lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo, Editora Ática, 2000, p. 172.

Narrações para um receptor desconfiado na cabine híper-informativa

Segundo Giddens, a híper-informação da nossa época traz resultados diferentes. Os temores subjetivos na atualidade não estão necessariamente relacionados com o capitalismo e sua estrutura atual, como incansavelmente insistem tantos outros autores. Os receios do indivíduo contemporâneo devem-se à destruição dos contextos tradicionais de confiança. Nesses contextos havia uma moralidade certa, estável, mas também dogmática e opressivamente inamovível. As mudanças trazem como resultado uma sociedade altamente energética e transformadora. Seja como for, esse vigor provém da incessante vontade dos indivíduos de absorver informação renovada. Se por um lado isso gera medo e insegurança, também traz sensações de arroubo e entusiasmo. A intensa propagação do conhecimento gera tantos riscos globais como uma atmosfera de indagação racional permanente que corrói as autoridades e reverbera sobre todos os campos da ação humana, como nas relações profissionais, sociais e inclusive nas relações familiares, na sexualidade e nos vínculos emocionais dos relacionamentos.¹⁰⁷

A intensa evolução dos meios técnicos promove a comunicação instantânea. O jogo de transmissão e recepção de mensagens acontece num ritmo enérgico e cada vez mais veemente. Mas, para acompanhar essa pulsação, a maioria dos indivíduos precisa tomar contato com o mundo através das telas de televisão ou dos computadores. Em consequência, a maneira de adquirir conhecimento vai deixando de lado os elementos da cultura literária habitualmente usados com predominância. A “estetização da realidade” vai se fortalecendo, provocando a colonização do inconsciente e da natureza pelo mercado. Essa é uma característica determinante do pós-modernismo.¹⁰⁸ Assim como os elementos da cultura literária, a narratividade também é um recurso que tem se desgastado devido à onipresença da mídia, que vem sendo a principal fonte de narração de fábulas. Ainda pior quando não é uma narratividade ingênua. Ou seja, quando essa narratividade tem o objetivo de induzir o receptor a consumir

¹⁰⁷ FRIDMAN, Luis Carlos. *Vertigens Pós-modernas: configurações institucionais contemporâneas*. Rio de Janeiro, Editora Relume Dumará, 2000, p. 54.

algum tipo de produto. Associam-se acontecimentos, história e estilos de vida a brinquedos, seguros de saúde, televisores, computadores, refrigerantes etc.. Como não entender, então, a desconfiança do receptor diante da mensagem que toda história pretende passar? O homem comum começa a rejeitar qualquer discurso, com traços de alguma forte metanarrativa (como bem analisa Lyotard) que possa invadir seu dia-a-dia. Esse receptor não só quer um novo tipo de discurso como que possivelmente rejeita qualquer tipo de exposição explícita de mensagem. Nesse sentido, a intencionalidade significativa do enunciado, se ela existir, precisa estar oculta. O receptor, desconfiado, não se identifica com nada facilmente. Revolta-se contra toda história “manufaturada” que talvez torna mais difícil a identificação com o real. Ele prefere um discurso fragmentado, em que pode reunir os fragmentos, construindo sua própria leitura, sua identidade, e defender sua subjetividade e individualidade. Há uma certa revolta ou rejeição contra o autor que determina, que preestabelece quais os elementos de que o indivíduo deve dispor para elaborar sua própria identidade. É aí que a autoridade do autor da narratividade da fábula é enfraquecida. O receptor quer ser ele mesmo a determinar os elementos que vão constituir sua aproximação da obra, seja procurando identificação, seja procurando a fantasia que é prazerosa para ele. Sob essa perspectiva, é possível entender como e por que esse tipo de receptor pede um tipo de fábula, portanto um tipo de narração, que se adapta a sua nova sensibilidade ou à maneira como ele gosta de perceber o mundo. É então que surge a (multi, des ou anti-) fábula pós-moderna.

O receptor contemporâneo não quer ser induzido, manipulado. No entanto, sabe que talvez seja inevitável, pois é o que está acontecendo com ele minuto a minuto. É aí que ele duvida muito antes de tomar um posicionamento político. É essa uma das fontes do enfraquecimento político da pós-modernidade nos anos 80 e 90. Nesse sentido, o levantamento de Fredric Jameson merece ser sublinhado: a cultura gerada no pós-modernismo mostra o esquema de desenvolvimento do capitalismo. O complexo sistema de signos associados às mercadorias vai desmontando a lembrança de seu valor de uso. Por conseqüência disso, o

¹⁰⁸ Idem, pg 71.

consumidor atual começa a perceber o produto moderno como tal, mas esquece qual a necessidade ou o valor de uso que o originou. O produto se torna um objeto independente e abstrato. Pensemos naquela menina que experimenta um novo tipo de suco de marca “X” não por sede mas sim para conhecer um sabor (de alguma fruta apenas identificada pelo nome) que não experimentou e possivelmente todo mundo está conhecendo. No entanto, o posicionamento de Jameson ainda precisaria de uma compreensão maior, de um aprofundamento e de uma ampliação da visão marxista para as novas realidades. Como Anthony Giddens propõe, em oposição ao pessimismo de muitos teóricos, a globalização promove novas formas de agir e se manifestar politicamente que ainda não foram entendidas. O século 21 ainda está por ser desvendado, ainda mais depois dos acontecimentos de 11 de setembro e dos protestos mundiais contra o FMI, a ALCA e a guerra no Iraque.

Como mencionamos, o consumidor atual começa a perceber o produto moderno como tal, mas esquece qual a necessidade ou o valor de uso que o originou. O mesmo se aplica para o receptor contemporâneo quando ele se aproxima da narratividade na cultura. As pessoas assistem um filme pelo filme mesmo, não mais pela história que ela conta. Talvez pelas imagens que ele mostra, talvez pelo ator que aparece, talvez por alguma cena em especial (seja engraçada, romântica ou de ação). Mas elas não vão mais com o objetivo primordial de seguir, de acompanhar uma história. Esse objetivo foi sendo deixado de lado, foi se enfraquecendo. O fragmento é o que importa, a história geral nem tanto. Por isso é possível e até mais prazeroso para alguns receptores ver na televisão a cabo entre 3 e 4 filmes paralelamente. Não ocorre que eles realmente acompanhem muitas histórias ao mesmo tempo. A verdade é que estão liberados dessa necessidade primordial e permanecem assistindo os fragmentos que são mais interessantes para eles. Por um desses motivos, ficou mais pesado para algum tipo de receptor ter que assistir ao teatro e conseguir segurar “só uma história” e “um único protagonista”. É aí que aparece a não-história ou a des-historicização como uma nova maneira de expressar a vivência cultural.

Terceira parte: Pós-modernidade e teatro

É importante explicar como a arte cênica tem se manifestado nas últimas décadas e quais são as principais inquietações que se desenvolvem. O objetivo desta análise é definir a importância da poética dramática no caminho percorrido pela prática cênica e dramaturgica na época atual. Nesse sentido, alguns conceitos são muito importantes, como a crise da teoria dramática convencional a partir dos anos 60 e a influência do *happening* e da *performance* na elaboração dramática. No primeiro caso percebe-se o tipo de conjuntura que gerou o questionamento da fábula em certo segmento da dramática atual. Já a segunda manifestação ajuda a entender o fortalecimento da imagem (diante do texto dialógico ou do monólogo) no texto teatral.

1) Influências fundamentais

O momento pós-moderno no teatro praticamente começa após a etapa brechtiana, durante a segunda metade do século XX. No entanto, previamente aparecem influências importantes que funcionam como sementes essenciais: as teorias de Antonin Artaud, Bertolt Brecht e as propostas do Teatro do Absurdo. Essas fontes determinam as inquietações da experimentação no teatro e especialmente na dramaturgia das últimas décadas. O teatro contemporâneo se afasta do modelo aristotélico, deixando de lado seus principais princípios de organização, tais como a coerente exposição dos fatos, o enredo com o desenvolvimento de um conflito e o desfecho catártico e conclusivo. Diante disso aparece uma multiplicidade de propostas com estruturas fragmentárias e abertas. A Pós-modernidade pode ser entendida como a colheita de elementos particulares reunidos dos mais variados lugares do âmbito cultural. No caso do teatro e da dramaturgia, existem sintomas do “pós”, como as propostas pós-Nietzsche, pós-Artaud, pós-Brecht, pós-Beckett, pós-Ionesco, para citar algumas fontes. Só que

esses elementos se misturam sem ordem nem lógica estrita. Peter Handke, Heiner Müller, Bernard-Marie Koltès ou Sarah Kane são um exemplo disso.

As manifestações teatrais dos anos 60 significaram um grande momento de conjuntura, de crise, para a escrita teatral. Subitamente a teoria da dramaturgia era barrada, demitida do acontecimento cênico. Para alguns ela nunca mais se recuperou, para outros foi o momento em que realmente as reformulações tomariam um impulso intenso. Pode ter sido devido ao vigoroso impulso cultural da época, ou pode ter sido uma questão de sobrevivência como forma de arte. A certeza é que nesse momento a dramaturgia se nutriu de maneira antropofágica de todo o material cultural em ebulição que estivesse ao seu redor¹⁰⁹. Essa intensa vontade alimentícia foi colhida em três fontes:

- a) Em propostas culturais pós-modernas, tais como o *Nouveau Roman*, o estruturalismo, pós-estruturalismo, para citar as mais influentes. A partir dessas fontes, foram feitas novas reflexões e propostas de linguagem dramática com altas pesquisas metalingüísticas. Incorporavam-se também novos elementos, assim como renovadas formas e técnicas usadas no momento, muito relacionadas a conceitos como hibridismo, intertextualidade e intergênero;
- b) A partir das propostas deixadas pelo teatro brechtiano e, sobretudo, do Teatro do Absurdo. Essas manifestações trilham novos caminhos de pesquisa e renovação da linguagem dramática teatral, fazendo propostas e experimentações ousadas em que os antigos elementos narrativos poderiam ser reformulados ou eliminados;
- c) A partir das teorias de Antonin Artaud, das propostas de um teatro ritual (que se manifesta, por exemplo, nas experimentações de Grotowsky ou do Living Theatre) e das performances no teatro e nas artes plásticas, a dramaturgia preocupa-se em elaborar textos que propiciem a atividade cerimonial e performática em cena.

¹⁰⁹ Quando falamos de “todo material cultural” estamos nos referindo especificamente às descrições desenvolvidas na primeira e segunda parte desta tese.

Antonin Artaud

Há um teórico teatral cuja influência é marcante para entender os rumos do teatro pós-modernista. Assim como Nietzsche é um referencial para a discussão filosófica e cultural pós-moderna, da mesma maneira Antonin Artaud funciona como um dos norteadores da discussão teatral e artística contemporânea. Na sua obra, ele denuncia como o teatro é uma forma cultural colonizada e dominada pela racionalidade de uma linguagem escrita, neutralizando e eliminando a essencial força instintiva do acontecimento cênico. Segundo Artaud, existe a necessidade de que o teatro deixe de lado sua subserviência à soberania do texto. A arte cênica precisa começar de novo, das suas raízes, descobrindo e aprendendo a falar uma nova linguagem em que o ritual teatral fale diretamente através da luz, da cor, do movimento, do gesto e do espaço, ou seja, que o teatro volte à própria materialidade de seus elementos cênicos para reencontrar aquele caráter orgânico que se perdeu com o aparecimento de um teatro burguês. Isso não significa que a linguagem deverá ser banida do teatro, mas sim que se torne física, voltando-se para sua condição sonora e geradora de sensações, um vocábulo que não tenha como única função a transmissão de idéias. No trabalho do autor, conclama-se o retorno da palavra como fonte de energia orgânica e produtora de estímulos afetivos mais do que geradora de discursos. Isso como parte das perspectivas elaboradas por Artaud, às vezes de uma utopia quase impossível em que se propõe o retorno a um teatro primal, sentido e vivenciado diretamente pelo universo psicológico, sem as distorções da linguagem e as limitações da fala e das palavras.¹¹⁰

Há uma interessante discussão sobre as teorias de Artaud em dois ensaios de Jacques Derrida escritos em 1968: *O teatro da Crueldade e a clausura da representação (The Theater of Cruelty and the Closure of Representation)* e *A palavra projetada (Le Parole soufflé)*. Sua análise sobre a obra de Artaud encerra-se com uma demonstração das contradições encontradas nas raízes das crenças desse autor. Segundo Derrida, Artaud se opõe permanentemente ao logocentrismo cultural dominante, ou seja, à crença de uma representação perfeita

do pensamento por meio da linguagem, luta contra o palco subjugado pelo poder da fala e do texto, renega a destruição da energia ritual do teatro estabelecida pelo roteiro repetitivo do espetáculo. Para Artaud, o ato essencialmente teatral (melhor entendido agora sob as experimentações da *performance*) precisava de uma subversão de tudo isso. Especialmente da condição de repetição do espetáculo. Diante de todas essas idéias, Derrida argumenta na sua análise que o Teatro da Crueldade, mesmo sendo gerador de grandes transformações contemporâneas na cena teatral, tem no seu cerne uma impossibilidade. Suas propostas nunca poderão ser atingidas. De outro lado, por mais improvisada, espontânea e não-premeditada que seja a experiência cênica, dificilmente poderá fugir totalmente da circunstância de repetição que a própria situação de teatro já traz. Chantel Pontbriand contesta essa análise de Derrida sobre as teorias de Artaud, defendendo o ato performático na experimentação cênica.¹¹¹

Bertolt Brecht

Se há dois pais da dramaturgia pós-moderna, eles são Bertolt Brecht e Samuel Beckett. Mesmo sendo propostas muito diferentes, eles são as influências mais notórias ao se analisar o rumo da dramaturgia contemporânea desenvolvida a partir da segunda metade do século vinte. Depois de Brecht e Beckett, os antigos modelos dramáticos ruíram junto a sua metodologia unificada e inquestionável. A grande narrativa unificadora perdeu legitimidade.

As diferentes formas de estruturar uma narrativa fragmentada foram consequência das propostas deixadas por Brecht. A fábula épica era a junção de uma série de fragmentos cênicos (quadros) não mais enlaçados por uma relação de causa-efeito aristotélica. Cada quadro tinha uma estrutura própria e coesa, era nomeado com um título e não dependia necessariamente das outras partes para subsistir ou justificar a narração. Seu valor simbólico e poético era muito mais

¹¹⁰ CONNOR, Steven. *Cultura Pós-Moderna*. São Paulo, Edições Loyola, 1993, p. 111.

¹¹¹ Idem, p. 115.

apreciado. A partir de então a fragmentação tomou muitos e múltiplos rumos além desse, em que um dos principais objetivos era renovar a linguagem de maneira permanente.¹¹² Apareceram múltiplas narrações estruturadas por meio de quadros sucessivos, desconectados uns dos outros e muitas vezes identificados com um título. O jogo de composição fragmentada na dramática contemporânea se afastou muito do modelo original deixado por Brecht, atravessando caminhos diversos, cheios de ludismo, liberdade e anarquia. Há quase quarenta anos, a diferenciação entre o teatro épico e o dramático era bastante definida. As reflexões de Aristóteles e Brecht eram teoricamente distinguíveis uma da outra. No entanto, quebraram-se as barreiras que podiam estar separando ambas as propostas com a chegada do hibridismo, da intertextualidade e de toda essa miscigenação cultural proposta pela pós-modernidade. Elementos da dramática clássica e épica se entrelaçam e se misturam sem por isso gerar obras esteticamente incoerentes.

A escrita pós-brechtiana gerou diferentes resultados. O teatro épico e suas propostas de estranhamento não estariam necessariamente unidos a um discurso político ou marxista. Brecht foi reutilizado sem estabelecer uma conexão necessária entre sua metodologia dramaturgica e uma proposta ideológica. O sentido conceitual podia ser totalmente diferente, relacionando uma estrutura teatral épica a temas como psicanálise, filosofia ou antropologia. O estranhamento brechtiano continuou sendo usado, mas ele se desenvolveu tomando múltiplas formas sem se amarrar demais às regras originais estabelecidas por Brecht. Em geral, o estranhamento segue sendo o melhor efeito aplicado ao conjunto dos procedimentos metalingüísticos da dramática contemporânea. Tal artifício ainda tem como alvo mostrar o objeto representado sob um aspecto estranho para desvelar seu lado oculto ou para tornar surpreendente e diferente algo que se tornou familiar demais. No entanto, há variações importantes na maneira de usar esse efeito na atualidade. Por exemplo, esse estranhamento não necessariamente se apóia mais numa fábula ou parábola.

¹¹² RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o teatro contemporâneo*. São Paulo, Editora Martins Fontes, 1998, p.85.

Samuel Beckett

Mesmo com dramaturgias muito diferentes, Beckett e Ionesco, entre os autores do Teatro do Absurdo, estabeleceram as bases de um novo rumo na escrita cênica contemporânea. Eles abandonaram a seqüencialidade de ações, desconstruindo tudo o que podia implicar a demarcação de uma história “bem contada”. Afirmaram a introdução da atmosfera do ilógico e imprevisível na poética teatral.

É evidente a enorme influência de Samuel Beckett nos autores posteriores a ele. O terreno deixado pelo autor é lavrado insistentemente na dramaturgia contemporânea. A literatura de Beckett é um fenômeno que se afirma na pós-modernidade. Depois dele foi muito difícil estabelecer novos rumos de semântica dramática. Todos os autores que renovavam a linguagem eram simplesmente vistos como autores pós-beckettianos. Muitos elementos dramáticos começavam a ser desconstruídos com ele. A apresentação de imagens em ação foi contaminada pela inação. Além disso, a construção dramática em que prevalecia um acabamento narrativo encerrado por um desfecho específico e marcante foi trocada por um final sem resolução quase insuportável. *Esperando Godot*, de Beckett, já anuncia a improdutividade e a frustração diante da espera no presente, a inutilidade da esperança diante de tempos futuros ou diante dos restos do passado. O melhor será viver plenamente, sublimando o presente.

Ryngaert descreve essa influência e esse estado na dramaturgia:

“O teatro ainda narra, mas cada vez menos de forma prescritiva e adesista. Os pontos de vista sobre a narrativa se multiplicam ou se dissolvem em enredos ambíguos. A narrativa contemporânea que subsiste depois de ter deixado muitos espectadores estupefactos é sem dúvida a de *Esperando Godot*, dois mendigos vestidos com farrapos e chapéus-coco perdidos em uma paisagem indeterminada, à espera de um Godot indefinível e que jamais virá, e no entanto, inquietos, como seus primos de *Fim de jogo*, por estarem correndo o risco de ‘significar alguma coisa’.”¹¹³

2) O teatro e a pós-modernidade

É difícil falar sobre pós-modernismo em algumas áreas culturais narrativas recentes como o cinema, a T.V, o rock. O cinema é um meio de expressão tão recente que em pouco consegue ter uma etapa moderna. No caso da T.V. é ainda mais difícil sendo que é um meio de comunicação praticamente pós-moderno. O caso é diferente quando a análise dirige-se a uma arte tão antiga como a teatral. Aparecem várias dificuldades na hora de falar de pós-modernidade nas artes cênicas. Ela tem uma longa e antiga historia de arte. Para ver como ela se manifestava no modernismo europeu do século vinte basta lembrar a obra de Maeterlinck e Yeats, as experiências dos expressionistas alemães, as performances dadaístas e futuristas, as propostas de Artaud e finalmente as teorias de Brecht. No entanto é difícil para todo estudioso do teatro definir de maneira tão específica um real movimento modernista distintivo no teatro ou uma etapa histórica de modernidade tão marcante. Parece inclusive que a arte cênica ficou um pouco adiada no momento modernista, pelo menos até o momento em que Bertolt Brecht deixou contribuições tão intensas e definitivas.

Com certeza, a partir do Teatro do Absurdo um novo momento esta começando, e isso coincide com as transformações entendidas como pós-modernas a partir dos anos 60. Mas no caso do teatro encontram-se as mesmas dificuldades, que apareceram na modernidade, na hora de falar ou definir um teatro tipicamente pós-moderno. Isso devido a um motivo específico: é possível considerar que a arte teatral sempre foi pós-moderna em si mesma pelo seu ritualismo cênico e por ser uma arte naturalmente híbrida. Sua própria condição teatral sempre lhe deu as características do que hoje é destacado mais enfaticamente como pós-moderno em outras artes. Lembremos que a arte cênica sempre foi *performática* em essência, pois a própria estrutura do texto literário implica uma representação a ser feita a través dele. Aliás, o texto, segundo o

¹¹³ Idem.

posicionamento de muitos teóricos do teatro, só existe quando é encenado. De outro lado, o ritual da representação cênica está marcado pelo tempo do “presente”. Esse ritual, mesmo sabendo que as representações podem estar preparadas para serem repetidas, torna-se realidade cada dia de uma maneira com um público em particular. Ou seja, acontece nesse único momento presente e como tal é efêmero, momentâneo e não eterno. Como afirma Patrice Pavis, o teatro não poder evitar lidar com o efêmero, o transitório. A obra, uma vez representada, desaparece para sempre. É paradoxal que precisamente numa época em que como nunca antes a reprodução técnica está fortemente desenvolvida, há um entendimento e valorização da natureza efêmera e não reproduzível do teatro. É insustentável e superficial afirmar que com a simples reprodução do texto se possa reproduzir também a verdadeira *performance*.¹¹⁴

Como Hegel já tinha apontado, a arte cênica é de um hibridismo complexo e rico. Ela reúne e mistura vários gêneros de arte tais como a literatura, artes plásticas e música. O teatro sempre esteve predisposto a agrupar, de maneira eclética, várias linguagens numa só. É por esses motivos que quando os teóricos da estética artística abordam o teatro dificilmente podem falar de uma pós-modernidade com a mesma ênfase com que apareceu em outras artes. A arte cênica sempre foi híbrida e enfática no presente da representação. No teatro sempre parece mais conveniente falar de “teatro contemporâneo” para evitar problemas. No entanto, é possível argumentar que as outras manifestações artísticas (literatura, arquitetura, artes plásticas, música) começam transformações onde procura-se atingir muitas das condições que já existiam na arte cênica, tais como o hibridismo estético, o ecletismo, mistura de gêneros e performatividade. Um exemplo disso está na evidente teatralidade das performances de artistas plásticos ou no caráter dramático-cenográfico de muitas instalações apresentadas em exposições. Porém, o teatro, como sempre o fez, incorpora as diferentes manifestações e transformações que aparecem no contexto cultural. Pós-

¹¹⁴ PAVIS, Patrice. *The Classical Heritage of Modern Drama: The Case of Postmodern Theatre*. *Modern Drama*, 29:1; 1986, p.16

estruturalismo, o novo romance francês, a poesia concreta, minimalismo, para mencionar alguns casos, são manifestações que influenciam a construção estética e a narratividade cênica. Nesse sentido, falaremos de um novo momento na expressividade dramática que acompanha as manifestações do momento pós-moderno.

O teatro pós-moderno tenta alcançar uma estética da impermanência em que o legado racionalista contido na segurança da repetição é o que importa menos. Procura-se resgatar e introduzir o inesperado, o improvisado, na representação teatral. Assim como determinada corrente da pintura, a dramaturgia performática procura destituir a linguagem de sentido. Procura a inconstância e espontaneidade do momento. O sentido torna-se relativo e é atordoado, diminuído e relacionado a outras instancias semânticas.¹¹⁵ Quando a criação dramaturgica segue esse caminho, ela experimenta para descobrir novos jogos de linguagem, novas formas de utilizar o texto, a fala, o diálogo e o monólogo, desconstrói o tempo e o espaço, des-psicologiza a personagem e desestrutura a fábula.

O autor Herbert Blau analisa os paradoxos gerados pelo teatro pós-moderno e sua ênfase na performance no ensaio intitulado *Universals of Performance*. Ele assevera que a marca do teatro contemporâneo é a vontade de negar a teatralidade mantendo-se fiel a um teatro que desconstrói sua linguagem. No entanto, tal desconstrução tem limites e em algum momento o artista de cena precisará conceder e retornar a alguma estrutura da teatralidade estabelecida para garantir sua subsistência cênica.¹¹⁶ Josette Feral, em um posicionamento oposto, é um dos teóricos que defende a recusa da narrativa do teatro pós-moderno. Segundo ele a organização simbólica que domina a arte cênica precisa ser refeita constantemente. O teatro deve consistir no contínuo deslocamento da posição do

¹¹⁵ JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo. A Lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo, Editora Atica, 2000, p. 189.

¹¹⁶ BLAU, Herbert. *The Eye of Prey: Subversions of the Postmodern*. Bloomington, Indiana University Press, 1987, p 67 (ref: Connor, p. 121)

desejo nunca permitindo que o seu público perceba algo exceto fluxos, redes de ligação e sistemas.¹¹⁷

Diferentes momentos no teatro contemporâneo

Nos anos cinquenta começa a ser reconhecido um conjunto de manifestações contundentes, múltiplas e díspares, mas que parecem trazer um pouco tardiamente todas as propostas modernistas reunidas num só conglomerado de intensa expressividade. Obras que surgiram na “pós-segunda guerra mundial” (esse foi um dos nomes como foi identificado o movimento em algum momento), onde se destacam Samuel Beckett, Eugene Ionesco, Jean Genet, Arthur Adamov e Harold Pinter. Esses autores têm pontos em comum: quebra de uma narração realista por meio de elementos simbólicos, dentro do estilo de cada um deles há uma forte utilização da ironia e há uma proposta de transformação de linguagem ou criação lúdica de uma linguagem diferente e própria em cada obra. Suas peças têm estilos diferentes, no entanto foram reunidas pela crítica sob o nome de Teatro do Absurdo.

Assim, o teatro dos anos 50 estava dividido entre duas correntes dramáticas altamente renovadoras. O teatro de Brecht em oposição ao Teatro do Absurdo. De um lado estavam os defensores de um teatro político apoiados nas propostas de Brecht. De outro lado estavam os defensores de um teatro metafísico, designado como o Teatro do Absurdo. Essa briga era um reflexo das confusões da guerra fria. Nesse momento havia uma luta por uma maneira política de se mostrar. Agora sabemos que na verdade era o nascimento da rejeição às metanarrativas no discurso da arte. Do lado de Beckett, Ionesco era a figura mais vigorosa do Teatro do Absurdo. Ele contesta as propostas de distanciamento Brechtiano rejeitando o teatro que pretende convencer, recrutar (como ele enfaticamente definia esse tipo de proposta). Ionesco questionava todo tipo de engajamento fácil, ou seja, partidário. Ele, de maneira premonitória, expressa nessa época o sentimento que depois seria teorizado e estudado por Lyotard quando define a época de rejeição de metanarrativas. Ionesco questiona o ponto de

¹¹⁷ FERAL, Josette. *Performance and Theatricality*. Modern Drama, pp. 177, 179.

vista predeterminado na dramaturgia. Essa sua crítica explica a particular construção da fábula na sua proposta poética, cuja interpretação permanece aberta em diferentes direções sem que o autor faça prevalecer uma intenção temática determinada.

Assim como houve o momento da antiarte, também apareceu, como conseqüência, o antiteatro. Esse termo vem das propostas do Teatro do Absurdo. Ionesco nomeou sua obra *A cantora careca* de antipeça. A mesma interpretação dava-se com *Esperando Godot* e as posteriores propostas de Samuel Beckett. A partir de então começou a se falar de um antiteatro onde formas dramáticas não se sujeitavam mais às regras estabelecidas para a ilusão teatral e rejeitavam as convenções dramáticas estabelecidas. São contestados os recursos de imitação e a construção lógica da narrativa.¹¹⁸ Entre as propostas do Teatro do Absurdo, a marcante literatura dramática de Samuel Beckett torna-se um referencial em todo tipo de expressão literária. Também estão as elaborações dramáticas de Eugene Ionesco com seus jogos de linguagem cheios de ludismo, humor, poesia. Em geral, essa corrente dramática se caracterizou por utilizar sempre signos e símbolos em cena com um tom fortemente irônico, sarcástico. Foi assim como a escrita dessa corrente infringia as regras convencionais da dramaturgia, especialmente as de espaço e tempo. A linguagem se desregra e a ação perde em causalidade realista.

Além dessas manifestações, desde os anos 50, e sob a forte influência deixada pelas recentes análises vindas do estruturalismo, o uso da língua começou a ser revisto e analisado. Nessa década realmente apareceram autores que se opunham às regras da antiga dramaturgia. Assim, criticava-se o uso convencional da língua apontando para a sua fragilidade e sua falta de estabilidade como efetivo meio de comunicação. Criticavam-se principalmente os inumeráveis clichês usados no diálogo teatral, banalizando a arte lingüística cênica. Ataca-se também a tradição e o ranço acentuadamente “literário” do texto de teatro, especialmente

¹¹⁸ RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o teatro contemporâneo*. São Paulo, Editora Martins Fontes, 1998, ps. 224.

durante os anos 50 (essa tendência é marcante no teatro francês, como esclarece Ryngaert). A literatura encenada é questionada. Todas essas discussões criticam a insuficiência do verbo em relação à vitalidade da ação em cena e a incapacidade das palavras para transmitir o conteúdo devido ao insustentável autoritarismo verbal literário.

Artaud se tornou em constante exercício de reflexão para as vanguardas pós-modernas. No entanto Artaud não conseguiu se desligar, romper sua ligação com o texto dramático. Até ele a vanguarda ainda estava dominada por algumas regras no processo de criação cênica. Entre elas estava a hierarquia do autor e sua obra no processo de encenação. O texto não podia ser transformado. Tinha que ser aceito na sua totalidade, a história não podia ser modificada nem deformada, tinha que haver só uma interpretação das ações. Fazer o contrário era mutilar ou trair a obra. O diretor julgava as possibilidades cênicas do texto e se tornava em seu servidor e transmissor. Uma vez aceita a peça, o diretor estabeleceria sua interpretação imagética na representação cênica. Essa interpretação teria que ser seguida pelos atores e o resto da equipe de encenação. A partir dos anos 60, esse modelo de processo de encenação começaria a sofrer modificações e questionamentos. O reinado do diretor começou a ser alternado por um processo onde ele criava em colaboração com os autores, e alternativamente também com os atores. Esse processo era chamado de “criação coletiva” onde se procurava um novo relacionamento entre os integrantes do desenvolvimento cênico em que fossem eliminadas relações de hierarquia. Também se propunha integrar o processo de criação dramaturgical ao processo de criação cênica, fundindo ambas etapas num só processo único e integrado.

A partir de então a sacralização do texto foi banida. Ele não era mais intocável. Os encenadores para realizar o processo criativo de encenação davam-se o direito de transformá-lo. Apareciam novas alternativas agora. A mais radical consistia em rejeitar o texto do autor. Partes do material podiam ser reduzidas a umas quantas falas básicas. Em tais casos a ênfase se apoiava primordialmente no próprio espetáculo e nas suas manifestações audio-visuais, tendo particular importância a linguagem do corpo. Outra possibilidade consistia em criar a

proposta cênica a partir das idéias, motivações e da maneira de trabalhar do próprio grupo (de atores e/ou diretores); onde eles eram os criadores do texto base para a encenação. Cabia a possibilidade de convidar um dramaturgo que assistisse os ensaios, que se integrasse à dinâmica do coletivo e finalmente escrevesse o texto definitivo sobre o qual o grupo realizaria seu trabalho. Uma terceira variante, a menos radical, consistia na adaptação da obra dramática por parte do diretor ou de outro dramaturgista. Geralmente o propósito era atualizar o texto, eliminando aquilo dele que possa ser tomado como irrelevante ou caduco para a ideologia ou visão cultural da nova época que a recepciona. O problema da adaptação era que o resultado trazia um outro texto que podia gerar tantas rejeições quanto o original.¹¹⁹

As diferentes experimentações procurando uma nova relação entre espetáculo e o receptor é outra mudança importante a partir dos anos 60. O simples espectador do teatro convencional foi sendo provocado para se transformar em um público que participasse do espetáculo e de seu processo de execução em cena. No entanto, a integração do público ao espetáculo sempre foi uma tarefa complexa. Essas propostas nasceram a partir das experiências do *happening* nos E. U. Para que o receptor entrasse na obra, o emissor não podia mostrar a criação como um todo finalizado. O processo do espetáculo precisava estar aberto à intervenção espontânea do espectador modificando o rumo do espetáculo. Assim (como o Conceitualismo nas artes plásticas) se encontrou uma maior importância no processo de criação improvisada do espetáculo e não no resultado final. O *happening* foi uma derivação do *action-painting* (pintura em ação) aonde vêm à tona os grandes improvisos realizados por Jackson Pollock na sua pintura ou as experiências de John Cage na música. Nessa proposta a obra inacabada seria completada ou complementada com a participação e percepção do receptor. Para isso era necessário estabelecer momentos de improviso.

¹¹⁹ OLIVA, César / TORRES MONREAL, Francisco. *História básica del arte escénico*. Madrid, Editorial Cátedra, 2002, pp. 406-409.

Nos anos 60 uma forte corrente do teatro experimental investiu na criação de expressões cênicas cerimoniais ou rituais. Nessas propostas é secundário desenvolver algum tipo de fábula ou enredo. O importante é intensificar ao máximo o tempo presente; avivar a comunicação instantânea e a imprevisibilidade do momento da representação. A vivência cênica alimenta um mundo próprio, sem preocupar-se tanto em mostrar a realidade exterior a ela. Esse tipo de teatro está aliado a experiência do *happening* (literalmente, aquilo que está “acontecendo” nesse instante e não vai se repetir) que visa capturar ao receptor atingindo sua emoção e sensibilidade. Essa manifestação é um claro exemplo de como o tempo presente intensificado, traço fundamental da cultura e da arte pós-moderna, se manifesta também na arte cênica.

Nessa época o teatro teve a presença marcante de grupos de teatro apoiados no gesto, na voz gutural e na expressão do corpo. Procurava-se uma expressão que seduzisse, que magnetizasse o público. Promovia-se um ritual teatral que atingisse os sentidos e a psicologia do receptor, deixando-o num estado perceptivo particular. Grupos como o Living Theatre ou o Open Theatre procuravam se nutrir das experiências do *happening*, junto às teorias de Artaud para elaborar suas propostas cênicas. Propostas marcantes aconteciam com as propostas do grupo Bread and Puppet, desde que mostrou seu trabalho em Nancy, França, com Grotowsky quando encenou *Akropolis* em Paris ou com o Odin Teater quando apresentou *Ferai* (Farei). Esses espetáculos foram verdadeiros manifestos cênicos.

Todas essas propostas se caracterizavam por ter uma outra relação com o texto dramático, seja rejeitando-o radicalmente ou encarando-o como um elemento secundário. Os estudos e pesquisas cênicas se apoiaram basicamente no trabalho, tanto expressivo como emocional, do ator em cena e na capacidade dele de se sintonizar com o público num ritual imediato e improvisado. Nesse tipo de ritual ator/público, o texto dramático como era concebido até então, não tinha mais espaço; mais do que um sustento para a representação era um obstáculo, quase uma ofensa. As diversas propostas coincidiam em descentralizar o trabalho

cênico do texto. Isso não quer dizer que o texto era banido do teatro, muitos grupos davam-lhe uma forte importância, porém ele já não era mais essencial para o acontecer de uma representação.

Essas mudanças trouxeram nos anos 60 uma crise onde era contestada a posição, até então estabelecida, da linguagem dramática e de seus criadores. O texto foi se tornando um empecilho mais do que uma ajuda para a representação. O solitário ato da escrita era criticado como individualista, elitista e pouco orgânico. Os escritores pareciam ser barrados do processo de encenação. Os artistas da arte cênica mergulharam no reencontro de um espetáculo teatral onde se prioriza o ritual e a linguagem do corpo. Outros investiram no teatro político. Esse momento, essa conjuntura profunda diante da escrita teatral com a qual os escritores se depararam terminou gerando um momento de paralisação. No entanto, anos depois os escritores foram assimilando as renovações cênicas do momento, incorporando ou transformando elementos no texto, onde as inquietações dos artistas da vanguarda teatral encontrassem sintonia com as suas novas propostas.

Era questionado o lugar convencional do autor, independente, isolado como artista e com um lugar de privilégio no processo de criação cênica. Grupos com propostas coletivas sentiam a necessidade de uma linguagem particular que fosse gerada da sua verdadeira experiência e perspectiva de representação. Nesse momento os autores novos sentiam que não havia mais lugar para eles, pelo menos naquele espaço de teatro alternativo onde as renovações acontecem. Obviamente a instituição teatral continuava apresentando espetáculos convencionais, cada vez mais comerciais e com um mercado que se fortalecia. Mas o autor dramático que quisesse seguir no terreno da inovação encontraria dificuldades para encontrar seu espaço. No entanto eles conseguiram levantar propostas particulares no discurso político, social e cênico. Armard Gatti e Dario Fo, citando dois exemplos, são dramaturgos que enfrentaram esse momento de conjuntura sem cair na paralisia criativa. As inquietações e quebras do momento provocaram novas propostas na escrita teatral onde o autor, dentro de um processo criativo individual, soube incorporar as contribuições e reformulações em torno do

espetáculo cênico. Ryngaert menciona como as obras de Fernando Arrabal, no que ele define como Teatro Pânico, são um exemplo próximo de como a dramaturgia insere reformulações, nos anos 60 e 70, que estão em relação às mudanças desenvolvidas na época.

No começo dos anos 70 o teatro e a dramaturgia estavam fortemente impregnados do discurso político e ideológico. O movimento cultural estava recentemente influenciado pelas manifestações de maio de 68. As experiências dramatúrgicas onde um autor elaborou um texto acompanhando um processo coletivo de criação se expandem. Paralelamente a esse processo se desenvolvem correntes do *Agit-prop*, Teatro-jornal, Teatro-intervenção, com um matiz fortemente político. Aparecem uma série de textos com um presente imediato, para expressar a denuncia. Trabalhos como os de Guy Benedetto (*Napalm*) e algumas propostas de Armand Gatti têm esse tom. Nos anos 70, as propostas de Augusto Boal a partir do texto *O teatro do Oprimido*, adquirem força e sentido para a sensibilidade do momento. Com ele se desenvolve um Teatro-Forum onde se apresentam quadros ou peças curtas onde são expostos conflitos ideológicos e situações sociais de um momento presente imediato e urgente.

No entanto, essa estética intensa gerou perigosos sintomas de esgotamento. A isso deve-se acrescentar o clima de desilusão diante das grandes expectativas revolucionárias deixadas pelo final dos anos 60. O discurso da encenação era excessivamente direcionado, o jogo narrativo das fábulas era simples e preocupado de início com o convencimento ideológico. As personagens pareciam se resumir a representações sociais abstratas e a maneira de conceber uma identidade individual do sujeito se dissolvia numa generalizada idéia de massa. O resultado foi o esgotamento dos diferentes elementos da narração: fábula, personagens, discurso, etc. Era necessário reencontrar o prazer da poesia e da sedução antes que de o convencimento.

Como mencionamos, nos anos 50 e 60, quando as propostas do teatro épico difundidas por Bertolt Brecht eram ainda recentes, sua linha estava em clara diferença, em oposição até, com o teatro vinculado à dramática aristotélica. Haviam critérios ideológicos e estéticos diferentes em cada linha. No entanto, o

muro que os dividia foi derrubado. A dramática contemporânea começou a experimentar com o uso de efeitos e conceitos vindos de ambas propostas. Elementos épicos foram introduzidos em estruturas dramáticas (e vice-versa) quando, além de representar uma ação, tinha-se o interesse de narrar em cena. Ou seja, imitava-se (seguindo a análise do ponto de vista aristotélico) agindo e narrando.

Todos esses processos e acontecimentos na pesquisa cênica do momento geram um novo tipo de manifestação no final dos 70. Desenvolve-se uma estética pós-realista chamada de “Teatro do Cotidiano”. A dramaturgia dessa corrente diminuía seus vãos épicos em favor de uma narrativa com histórias e personagens comuns. Sujeitos identificáveis com (micro) histórias pessoais que não por isso deixassem de representar as condições (macro) sociais do momento. Nessa vertente apareciam trabalhos como os do austríaco Franz. X. Kroetz (*Trabalho em casa*, 1969; *Alta Áustria*, 1973); ou Rainer Werner Fassbinder (*Liberdade de Bremen*, 1975), Michel Vinaver (*O pedido de emprego*, 1973) ou Michel Deutsch (*O treino do campeão antes da corrida*).¹²⁰ O Teatro do Cotidiano não representa uma ruptura com o movimento dos anos 60. Suas propostas retomam muitas coisas do naturalismo e do realismo socialista. Essa corrente simplesmente redistribuiu suas preocupações sócio-políticas com um código dramático diferente. Deutsch, segundo Ryngaert, é um dos autores com propostas mais arriscadas nessa linha. No entanto essa corrente não sustentou suas renovações por muito tempo. O código dramático desse tipo de teatro também se esgotaria. A perspectiva político-social (que não podia ser explícita) submergida por trás daquele pós-realismo foi se enfraquecendo até um ponto em que as fábulas estavam esvaziadas de sentido. Terminaram aparecendo muitas histórias do cotidiano de assuntos desinteressantes e muitos enredos que terminavam sendo anedotas de pouca perspectiva. Mais uma vez, na mesma década, o valor da fábula como elemento básico de narração, se esgotou.

¹²⁰ RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o teatro contemporâneo*. São Paulo, Editora Martins Fontes, 1998, p. 53.

Uma verdadeira renovação na dramaturgia dos anos 70 é um teatro que não se interessa mais na linguagem verbal como fonte de ação. Pelo contrário, a ação da personagem é marcada por falas mínimas ou pelo silêncio absoluto e avassalador. O que importa aqui é a presença da personagem e sua maneira de agir em cena. Novamente temos um hibridismo entre o realismo e o silêncio beckettiano, desta vez não refletido no uso da linguagem e sim na própria atividade física da personagem. Nessa proposta a rubrica tem um papel fundamental. O silêncio é símbolo do mal-estar, do fracasso ou da revolta. Um dos melhores exemplos dessa proposta é encontrado na dramaturgia do austríaco F.X. Kroetz em textos como *Concert à la carte* (Concerto à la carte, 1976). Aqui a Srta. Rasch, sem nunca dizer nada, desenvolve sua ação numa pantomima simbólica e realista simples e contundente. Nessa dramaturgia já não é preciso mais falar. Como ele mesmo afirma, suas personagens se caracterizam pelo mutismo, pois a linguagem humana não funciona mais. Esse silêncio tem uma função diferente àquela que poderia ter em uma dramaturgia com um diálogo convencional. Na proposta cênica usual o silêncio sublinha algum momento, algum tipo de subtexto, mais como um contraponto à estrutura de linguagem. Nessa dramaturgia os papéis desses elementos são invertidos. O silêncio é a própria estrutura de ação cênica, sendo a linguagem somente um contraponto. “Se nada é dito, é porque não há nada a dizer, e isso apenas revela um abismo.”¹²¹

Ryngaert menciona como, nos anos 70, esses processos geram uma tendência de “laconismo” na fala do texto dramático. Essa tendência se fortalece tomando formas diversas nos trabalhos dos autores. As propostas começaram a cair no menosprezo da fala das personagens, chegando-se a subestimar perigosamente o uso palavra e a sobreestimar o uso da imagem em cena. A tendência a dizer o menos possível contribuiu com uma limpeza da linguagem cênica extraindo os excessos literários frequentes. No entanto isso não evitou que a se caísse em afetações artificiais onde simplesmente essa forma se tornava a

¹²¹ Idem, p. 164.

tendência da moda, se esquecendo as motivações iniciais que geraram tal proposta.¹²²

Diferentes experiências cênicas mostravam a importância da criação do espetáculo, tão o mais importante que a criação de um texto. Dramaturgia não significava necessariamente a elaboração de um texto literário, e sim de um texto cênico com todos os elementos sintagmáticos para elaborá-lo. Trabalhos como o de o norte-americano Bob Wilson com o espetáculo *Olhar do surdo* em 1971, o polonês Tadeuz Kantor com o espetáculo *A classe morta* em 1975, a alemã Pina Bausch e suas obras coreográfico teatrais a partir dos anos 80 são algumas das propostas que marcaram e definiram um caminho cênico definitivo para afirmar um caminho pós-moderno. Essas experiências deixavam esclarecido que o texto agora era só um elemento a mais na representação. Esses artistas provinham de diferentes áreas que não as teatrais, artes visuais e dança.

Assim, nos anos 80, toda essa experiência cultural já era aplicada, estava assimilada, na prática cênica. Aristóteles, mesmo não sendo renegado, não tinha mais um papel central na interpretação dramática. É a partir desse estado, desse momento, que podemos nos referir a uma dramaturgia na pós-modernidade. Se alguns não concordassem com o termo, poderíamos dizer que é nesse momento que a face da arte dramaturgica adquire uma nova contemporaneidade. A década dos anos 80 também se caracteriza por ser uma época de recuo diante das ideologias. Os textos não tendem a se referir a questões históricas ou políticas. É o momento de quebra das referências.

Ryngaert, geralmente se referindo á experiência na França, nesse caso nos anos 80, afirma que se o lugar do autor se enfraqueceu, nessa década o lugar do diretor se fortaleceu. Essa tendência que vinha desde os anos 70 terminou se afirmando. Isso se explica pelo fortalecimento do espetáculo e da *performance* cênica no processo de representação teatral. A *performance* da encenação torna-se mais importante, até independente, em relação ao texto dramático. Um espetáculo pode não partir necessariamente de uma peça escrita; portanto pode prescindir de um autor, mas não do diretor. Assim, os diretores imprimem sua própria marca

¹²² Idem, p. 168.

cênica às vezes transformando com liberdade o texto do autor. No entanto, os autores também se valem de sua liberdade para experimentar livremente com os elementos da dramaturgia, ainda mais sabendo que não necessariamente suas propostas vão ser seguidas à risca pelo diretor.

Os textos do alemão Heiner Müller encontraram sucesso nos anos 80 cumprindo com as expectativas de uma renovação dramática que era muito esperada. Sua dramaturgia legitimou experimentações híbridas onde a forma de monólogo e diálogo se cruzam, e onde as formas épicas e dramáticas se confundem e entrelaçam. A dramaturgia de Müller é de uma abrangência intensa. Ai está a fragmentação, o hibridismo, o pós-brechtianismo, a intertextualidade, a *performance* na proposta do texto, a força da imagem, entre muitas outras características. Os trabalhos desse autor são de uma complexidade tal que nunca é possível explicá-lo totalmente por meio de uma análise teórica. Depois de ser tão analisado, o hibridismo da sua dramaturgia não consegue ser desvendada. Ele parece ser incapturável pela teoria. Um texto paradigmático que consegue inserir estruturas com uma alta potencialidade performática é sem dúvida *Hamletmaschine* de Heiner Muller. Uma obra como *Quarteto*, reúne na estrutura do texto muitas das renovações encontradas nas experiências cênicas contemporâneas. A peça começa em um salão durante a Revolução Francesa e termina em um *bunker* após a terceira guerra mundial: metáfora definitiva sobre o olhar pós-moderno diante do fracasso dos ideais iluministas e revolucionários. Os atores se desdobram em quatro personagens, mudando tanto de identidade quanto de sexo. As propostas dramáticas de Muller deixam claro que nada pode ser evidente, portanto a representação termina sendo uma livre interpretação dos encenadores. O número de interpretes, por dar um exemplo, pode ser estabelecido segundo a opção cênica adotada; podem ser dois, quatro, quinze. Os elementos da encenação do drama não estão estritamente pré-determinados pelo autor.¹²³

¹²³ MÜLLER, Heiner. *Quatro textos para teatro*. São Paulo, Editora HUCITEC, 1987, pp. xvi-xvii.

Os anos oitenta estiveram assim marcados por propostas bastantes diferenciadas. As representações dos textos de Dario Fo (*Mistério Bufo, Casal Aberto*), propostas pós-realistas como as de Marsha Norman (*Boa noite, mãe*), Kazuo Ohno percorrendo infatigavelmente os cenários do mundo, o diretor catalão Lluís Pasqual levando de Milan e Madrid o texto mais enigmático de Federico García Lorca: *O Público*, a companhia de teatro Rajatabla da Venezuela visitando cenários diversos com suas montagens em cima de romances de Gabriel García Márquez. (*Crônica de uma morte anunciada, Ninguém escreve ao coronel*). Menção especial merece a encenação de *Macunaíma*, sobre o romance de Mario de Andrade, dirigida por Antunes Filho (1982). Um dos mais contundentes trabalhos cênicos deixados pela dramaturgia da América Latina deve-se a esse espetáculo. A epopéia de Mario de Andrade é representada com todo seu vigor. A pós-modernidade uma das suas melhores metáforas num iconoclasta e eclético carnaval.

Ryngaert aponta sobre o desenvolvimento de um novo tipo de problema. As vanguardas foram atacadas e assassinadas pelas estruturas de mercado cultural desde os anos 80. Nos anos 90 elas começam a renascer, no entanto continua sendo difícil para um autor mostrar muita criatividade na reformulação de códigos de linguagem e regras dramáticas. Ele pode ser rejeitado e acusado de hermético, ilegível, intelectualista. O consumo pede um texto que não agrida demais a linguagem acadêmica e que se comunique rapidamente e sem maiores problemas segundo os códigos já estabelecidos.¹²⁴

Fazendo um balanço final na década dos noventa percebe-se que o teatro não persegue mais a imitação da realidade. Ele propõe uma nova construção expressiva para representá-la em cena. Assim como a fotografia tomou o papel descritivo até então levado pela pintura, o cinema e posteriormente a televisão

¹²⁴ RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o teatro contemporâneo*. São Paulo, Editora Martins Fontes, 1998, pp. 4-5.

terminaram fazendo o mesmo com a arte cênica. O teatro liberou-se da obrigação de descrever a realidade; agora pode representá-la por meio de metáforas e símbolos. A necessidade da representação onírica da realidade, que apareceu já nas artes plásticas e na literatura, encontrou também forte eco na dramaturgia, sobretudo a partir dos anos sessenta. Com certeza, as convenções do passado explodiram e não exercem mais a sua autoridade como antes. Depois que a teoria da dramaturgia esbarra com renovações propostas pela prática cênica, ela é obrigada a reconsiderar o valor de muitas de suas formulações.

3) Expressões de *performance* e propostas cênicas contemporâneas

A *performance*, como vimos, é uma condição inerente ao teatro. Ela não é um elemento acessório, acidental ou secundário na arte cênica, assim como o texto não é o elemento único nem primordial. O texto, como estrutura literária, tem uma vida própria e particular a partir de sua representação em cena. Mas não só isso, “a *performance* faz a peça existir e a representação da peça é a própria peça”. (como expressou Joel C. Weinsheimer). O próprio conceito de *performance* já está intimamente ligado ao fato da representação. Está associado àquele momento único em que as ações e as atividades do ritual estético-cênico adquirem uma movimentação e corporeidade reais a ao conjunto de elementos (público, platéia, atores, cenário, som, luz) que confluem e existem naquele instante chamado de representação.

As teorias do drama definidas como pós-modernas acentuam a importância e ênfase da condição performática. Michel Benamou, por exemplo, vê a *performance* como a característica unificadora nessa etapa. Aliás, o teatro pós-moderno é frequentemente datado desde o momento em que a arte performática aparece com toda força na década de 60. É o tempo dos *happenings*, espetáculos de rua, espetáculos teatrais interativos, dança-teatro, etc. Assim, começa aquela corrente radical do teatro que procura libertar ou tornar independente a *performance* do roteiro preestabelecido.

Assim como tinha acontecido nas artes plásticas, o *happening* chega ao teatro. A dramaturgia na estava assim tão desmaterializada, desdefinida e desestetizada como aconteceu nas artes plásticas. No caso, ela continua a se desdefinir precisamente com as novas experimentações, questionando o próprio código de linguagem dramática. No entanto ela fortaleceu a proposta da presença do artista em cena e sua interação com o receptor. Abrem-se as portas comunicativas da arte dramática, derruba-se a quarta parede italiana. Não queria-se mais uma dramaturgia fechada em si mesma, criando um mundo ilusório que nunca poderia ser atingido ou interpenetrado pelo espectador. O objetivo

primordial das pesquisas do *happening*, e depois da *performance*, fazem parte da proposta das artes desde os anos 60: promover a intervenção - preparada ou improvisada - do artista cênico no cotidiano. Isso na necessariamente através da obra, mas fazendo da intervenção uma obra. A procura pós-modernista pela interpenetração entre a arte e a vida, pela mistura entre a tão delimitada ficção teatral e a realidade encontrou manifestações importantes nas artes cênicas.

Como mencionamos anteriormente, Chantel Pontbriand contesta a análise desenvolvido por Derrida sobre as teorias de Antonin Artaud, em que o filósofo discute quais são os limites do realmente espontâneo e não repetível no ato cênico de representação. Pontbriand defende o fortalecimento da *performance* na cênica pós-moderna. Nesse teatro há um fortalecimento da “presença” do momento da representação que a experiência performática traz. Pois é através dela que o teatro pós-moderno consegue recusar a sua vergonha e medo diante da contingência do ritual, abraçando sua natureza situacional, ocasional, sublinhando o sentido do único e não repetível “aqui e agora”. Essa procura de “apresentar” antes que “representar”.¹²⁵

Esse tipo de interpretação sobre o sentido da “presença” do ato teatral (em relação ao presente vital do instante cênico) também é entendido como uma luta do teatro para não se tornar fácil mercadoria de consumo, condição desenvolvida no setor de teatro comercial atual. Além disso, é um teatro que procura estados emocionais por médio de impulsos, pulsões e energias em movimentação. De preferência, é deixado de lado algum roteiro que, na sua premeditação, ao invés de gerar o processo o destrua. Mas também é um teatro que na sua intermitente rejeição da forma estabelecida (sobre tudo tendo que aceitar que, sempre, alguma forma precisará ser estabelecida) cai numa imobilidade puramente estética que ao mesmo tempo tenta ser quebrada por uma premeditada ação descontínua e oscilante.¹²⁶

Bonnie Marranca (co-editora da *Performing Arts Journal*) quando fala do teatro experimental dos anos 70 descreve a enorme influencia das propostas de

¹²⁵ CONNOR, Steven. *Cultura Pós-Moderna*. São Paulo, Edições Loyola, 1993, p. 116.

¹²⁶ Idem, pp. 116-117.

Artaud nos diferentes movimentos que se desenvolvem no ambiente cultural experimental. Há um proposital afastamento da palavra ou do teatro como pura literatura representada. Há um novo teatro nas propostas de diretores como Richard Foreman , Robert Wilson e Lee Breuer; além das propostas de companhias teatrais de vanguarda como Ontological-Hysteric Theater, Mabou Mimes, Living Theater ou São Francisco Mime Troupe. Em tais manifestações aparece a preponderância de um teatro de imagens. Nas criações o dialogo é adiado, ou até excluído, usando o mínimo de palavras favorecendo às imagens. Nessas propostas tanto o visual como o verbal exige do público formas alternativas de percepção. Segundo o afirma Barranca são desmontadas todas as convenções de uma narrativa teatral que se apoiasse em termos de enredo, de personagem, de ambiente, de linguagem e de movimento. Os atores não elaboram personagens ou papéis, em vez disso funcionam como ícones ou imagens por meio das quais o dramaturgo ou diretor se exprimem. O texto é agora um elemento a mais entre os outros, ou apenas um pretexto para trazer os elementos que realmente dão vida ao acontecimento cênico.¹²⁷ O teatro de imagens trazido pela *performance* no teatro tem qualidades pictóricas e escultóricas que se nutre das correntes das artes plásticas do seu momento. As imagens do teatro pós-moderno introduzem todos os elementos da pintura contemporânea, com toda essa carga de abstração e intemporalidade, no quadro do palco. Nas experiências onde percebe-se o fortalecimento da imagem diante do texto, o enredo é geralmente deixado de lado. A narratividade torna-se mais estética e intensamente simbólico-poética.

A seguir mencionamos brevemente o trabalho desenvolvido, por diferentes artistas da arte cênica, em determinadas épocas. Não é o caso fazer uma exaustiva descrição histórica que ultrapassaria o foco e as condições da pesquisa. Além disso, os casos mencionados são somente exemplos representativos entre os muitos que povoam o panorama cênico contemporâneo. A seleção apresentada tem como objetivo mostrar, por meio de exemplos pontuais, a maneira como a

¹²⁷ Publicado na introdução do livro *The Theatre of images*, publicado originalmente em 1977 e reproduzido em *Theatrewritings*, Nova York, Performing Arts Publication, 1978, p. 78.

prática dramática gerou experiências fundamentais que transformaram a maneira de encarar a encenação. Suas contribuições precisaram ser continuamente compreendidas pela teoria teatral e absorvidas pela prática dramaturgica.

Living Theatre

O trabalho do grupo norte-americano Living Theatre está sempre em estreita relação com o *happening*. Eles geraram uma das experiências coletivas de maior influência. É fruto do encontro entre Julian Beck e Judith Malina. Beck era um pintor reconhecido que freqüentava diferentes artistas e escritores; Malina conhecia as teorias dadas por Piscator nos E. U. O Living , no seu processo de desenvolvimento, estabelece modos próprios de investigação e criação cênica. Afastavam-se de uma das referências mais fortes nos anos 50: o *Actor's Studio* com a linha de interpretação e encenação (portanto com a visão dramaturgica que isso implicava) de Lee Strasberg.

A sua peça *Mistérios e outras pequenas peças (Mysteries and smaller pieces, 1964)* é uma representação baseada no *happening*. Não há uma historia. São uma serie de ações distribuídas em nove quadros. Nesses nove momentos os atores desciam até o espaço do espectador com incensos em diferentes lugares da sala e improvisavam coletivamente com o público de diferentes maneiras. Desenvolviavam movimentos corporais obedecendo a ritmos vindos de um determinado som, cantavam salmodias nas quais o público podia terminar participando a coro, entre outros tipos de atividade. Em essência criava-se um espetáculo onde a experiência de vivenciar coletivamente o momento cênico era o mais importante. A narração de uma história era secundária ou desnecessária. O enredo dramático não cabia nesse tipo de proposta. Em *O paraíso agora (Paradise Now)* há 8 habitações percorridas pelo público com a condução dos atores. Nesses espaços são representados quadros com um tema desenvolvido.¹²⁸

O Living Theatre pesquisa em cima do aparecimento de uma ação pura, única e espontânea. Um verbo em cena nascendo do próprio palco e platéia, do

¹²⁸ OLIVA, César / TORRES MONREAL, Francisco. *História básica del arte escénico*. Madrid, Editorial Cátedra, 2002, pp. 410-411.

próprio encontro entre ator e público. Para isso dava-se uma especial importância às técnicas de improvisação na procura de uma resguardada espontaneidade cênica no trabalho do grupo. Dentro dessa perspectiva de trabalho artístico não cabia mais um autor convencional que viesse com um texto literário afastado da vivência deles. Foi assim que apareceu uma nova maneira de encarar a criação dramaturgica, introduzindo o autor, levando ele a acompanhar as experiências quotidianas de seu afazer criativo. Essa maneira foi entendida como o trabalho dramaturgico a partir de um processo de “criação coletiva”. As propostas cênicas dessa corrente teatral não implicava a eliminação da uma escrita dramática, mas sim à adaptação dessa ao mundo de códigos estéticos elaborados por eles. Era uma dramaturgia que precisava ter a capacidade de se aproximar à experiência e objetivos do grupo, ajudando dentro da equipe com uma ordenação dramática apropriada às pesquisas e propostas cênicas. Assim, muitas agrupações trilharam o caminho da Criação Coletiva, abandonando a possibilidade de trabalhar com um autor alheio as suas experiências de trabalho.

Open Theatre

Em 1963, dois membros do Living Theatre, Joe Chaikin e Peter Fieldman fundam o novo grupo Open Theatre em Nova York. Chaikin, de maneira diferente de Julian Beck, queria apoiar o espetáculo no trabalho do ator. Contava com diferentes autores (Michael Smith), diretores (Peter Fieldman) além de uma equipe de atores. Ele propunha precisamente uma dramaturgia do ator, um interprete que tivesse amplo conhecimento dramaturgico como para ser capaz de gerar propostas cênicas do lado do diretor e dramaturgo.

Bread and Puppet

Os movimentos cênicos começam a se aproximar das artes pictóricas, pintura e escultura, tanto nas suas prerrogativas artísticas como estéticas. Nesse sentido as propostas plásticas do *Bread and Puppet* são um claro exemplo desse momento. O mentor do grupo, Peter Schumann, não vem do teatro nem da

literatura, mas das experiências nas artes plásticas. Shumann era um escultor que também se dedicava à dança. Nos anos 60 incorpora uma estética inusual nas artes cênicas onde uma grande marionete aparece no cenário. Irrompem em cena a partir de então marionetes de uns 5 a 6 metros de altura em perfeita harmonia plástica, manejadas por atores não necessariamente profissionais, dentro e fora do palco.

Esse trabalho se caracterizava por estar de encontro a um teatro literário. Os enormes bonecos traziam uma anti-narratividade. No entanto, mesmo opondo-se a uma fábula dramática até então estabelecida, isto não queria dizer que ela não existisse. Simplesmente estava sendo esvaziada e desestruturada no seu primado e importância. Em *The domestic Resurrection. The stations of the cross* (1972), uma versão moderna da paixão de Cristo, não há diálogos. Posteriormente se aproximaram novamente do legado dramático. Ainda com a sua visão estética, reincorporam a narrativa dramática sob seus sistemas de códigos cênicos. Em 1981 apresentam em Nova York uma versão de *Woyzeck* de Büchner.¹²⁹

Grotowski e Barba

Cabe destacar o trabalho de Jerzy Grotowski e as teorias que desenvolve no *Teatro Pobre*. Grotowski é um encenador onde confluem Stanislavski, a épica Brechtiana e a procura ritualesco-animal de Artaud. Na sua percepção do teatro pobre, a cena se desvencilha de tudo: vestuário, decorado, plástica de iluminação e inclusive do texto. Só deixa atores e espectadores para realizar um essencial ato teatral. O italiano Eugenio Barba é o seguidor mais reconhecido das propostas de Grotowski. Com ele se afirma a linha do Teatro Antropológico. Barba criará em Oslo, em 1964, o grupo europeu de forte coerência nas suas propostas: Odin Teatro. No espaço de pesquisa do grupo, Barba incorpora técnicas e propostas cênicas orientais ao seu trabalho. Muitos de seus criadores recorriam diretamente a Antonin Artaud como base inspiradora.

Théâtre do Soleil

O *Théâtre do Soleil* de Ariane Mnouchkine foi uma renovadora referência no teatro a partir dos anos 70. O tratamento histórico dado na peça *1789. La révolution doit s'arrêter à la perfection du bonheur* (1789. *A revolução deve parar quando atingir a felicidade perfeita*; 1973) é um espetáculo composto pela junção de fragmentos cênicos (sejam quadros ou cenas) apresentados por atores em palcos ambulantes. Depois veio *1793. La cite revolutionnaire est de ce monde* (1793. *A cidade revolucionária existe*; 1973) onde se apresentam discussões que aconteceram em um bairro de Paris nesse ano. O debate é trazido pelos atores e compartilhado com o público, trazendo o passado se entrelaçando com o presente.

Tadeuz Kantor

Tadeusz Kantor, original de Cracóvia, à frente de seu Teatro Cricot 2 desde 1955, foi uma marca importante no teatro contemporâneo. Como tantos outros diretores contemporâneos, especialmente aqueles que maiores contribuições deixaram para afirmar uma cênica pós-moderna, Tadeuz Kantor vem de uma experiência como artista plástico. Nos seus começos, entre 1945 e 1955, se dedicava à pintura e trabalhava como cenógrafo profissional em diferentes teatros oficiais. Sai do país pela primeira vez em 1969. Kantor exerceu, desde que se apresentou no festival de Nancy, França, em 1971, uma poderosa fascinação na cena ocidental e européia. Ele levanta uma profunda discussão humana a partir das suas raízes fincadas na tradição polaca. Suas imagens violentas traziam de volta toda a bagagem da vanguarda modernista do começo de século. Ele lhe deu uma nova vigência. Aquela época de vanguarda heróica era retomada e reagrupada por ele num universo estético onde se reuniam o Surrealismo, o Construtivismo Russo, o Bauhaus, o Futurismo, o Dadaísmo, entre outras manifestações. Um complexo híbrido de propostas que não por isso deixaram de manter uma unidade semântica.

Kantor rejeita o primado do texto no acontecimento cênico. Para ele, a ação na representação é fruto do confronto estabelecido em cena entre a ação que

¹²⁹ Idem, pp. 415-416.

o texto estabelece e a ação cênica elaborada no próprio palco. Seguindo as propostas de Artaud e influenciado pelas suas experiências com o *happening* ele encara a obra como um processo e não como uma obra terminada. Se identifica com expressões irracionais simbolistas e fantásticas. Ele menciona sua fascinação por Maeterlink, Hoffmann, Kafka, além de autores da literatura polaca Wyspiansky ou Gombrowicz. Sua proposta entrelaçada se aproximada a um realismo seco e convincente.

À frente de seu Teatro Cricot 2, nos seus trabalhos se reúnem o teatro na clandestinidade, a metafísica do absurdo em conjunção com o expressionismo. Surgem assim *A classe morta* (1975) que é uma mostra do que ele chama de “Teatro da morte” como uma patética testemunha estética da fugacidade da criação teatral. Suas propostas continuariam se desenvolvendo com encenações como *Wielopole, Wielopole* (80), *Que arrebetem os artistas* (1986), *Não voltarei nunca mais* (88). Kantor traz uma estética de alegorias do fantasmagórico onde se debatem e confundem realidade e ficção, a realidade tornada ritual, o tema do vazio, a eternidade, a memória, com imagens do passado que se repetem e voltam obsessivamente.

Bob Wilson

Patrice Pavis descreve a obra do norte-americano Robert Wilson como um universo cênico em que o improvisado e o inesperado têm um lugar preservado. O trabalho de Wilson mostra um desprezo pela marcação ou pelo texto que, garantindo a perfeita repetição do espetáculo, reprimem a espontaneidade performática do momento cênico.¹³⁰ A apresentação em Nancy, França do espetáculo de sete horas *O olhar do surdo* (1971) marcou uma nova linguagem na cênica pós-moderna e na concepção dramaturgica de um espetáculo. Assiste-se a um relato, na memória interior da personagem, em que vão surgindo imagens num ambiente crepuscular. Nos olhos do surdo desfilam lembranças e aparições.

¹³⁰ CONNOR, Steven. *Cultura Pós-Moderna*. São Paulo, Edições Loyola, 1993, p. 111.

Richard Foreman

Uma importante proposta, que reúne varias das inquietações de cênicas contemporânea, encontra-se no trabalho elaborado por Teatro Ontológico-Histórico do dramaturgo norte-americano Richard Foreman. Chantal Pontbriand descreve uma das criações de performance do grupo:

“Em suas produções, nem o olho nem o ouvido são capazes de encontrar um ponto fixo no qual se concentrarem. O espectador das peças de Foreman é bombardeado por uma multiplicidade de eventos visuais e auditivos. No nível visual, há contínuas mudanças da forma geométrica do palco, mesmo dentro de um ato. O deslocamento de móveis e de partes do cenário altera o contexto, quer lhe dando maior profundidade quer criando vários níveis amontoados no sentido de profundidade, ou da altura. A iluminação também muda continuamente; suas transformações podem ocorrer com lentidão ou rapidez e podem afetar o palco e a platéia: os espectadores podem de súbito se ver banhados de luz quando os canhões são voltados para eles sem aviso. Quanto ao som, tudo é gravado: buzinas de carros, sirenes, apitos, trechos de jazz, bem como o próprio diálogo. O roteiro é fragmentado, composto de frases curtas, aforísticas, desconectadas.” (Pontbriand, Chantal; “”The Eye finds no fixed Point on Which to Rest...””; tradução de C.R. Parsons, *Modern Drama*; 25:1; março de 1982; pag. 159)¹³¹

Pina Bausch

Pina Bausch, diretora alemã do Tanztheater Wuppertal desde 1973, é uma figura mítica da dança contemporânea e uma das principais propulsoras da experimentação hibridista entre o teatro e a dança. No seu trabalho ambos mundos estéticos perdem as fronteiras entre seus códigos. No hibridismo cênico de Bausch a arte coreográfica se mistura e integra com a música, a palavra e a imagem. *Café Muller*, uma de suas peças mais difundidas pelo mundo, é uma grande alegoria sobre os males da falta de comunicação se desenvolvendo na contemporaneidade. Em 1980, pelo contrário, Bausch faz uma ironia sobre as megalomanias e estereótipos do homem contemporâneo, expondo sua vulgaridade e sua ridicularia.

Laurie Anderson

Essa compositora performática norte-americana, original de Boston, mistura conteúdos, relatos curtos, sonhos, fotos projetadas, filmes e música. Tudo é resultado de suas experiências como pintora, escultora, compositora, poeta, fotógrafa, cineasta e especialista em eletrônica vocalista e instrumentalista. Ela usa e integra toda essa bagagem para entreter, instigar, cativar e surpreender o receptor. Licenciada em história da arte, passou da escultura à fotografia e daí à artes eletrônicas nos anos sessenta.

Sua atividade performática já se desenvolvia desde então. Foi assim que construiu sua reputação como *performer* e abriu um novo estatuto de prática artística com isso. A palavra *performer* (assim como o termo pós-modernismo) é um conceito confuso que simplesmente pretende expressar um tipo de prática artística híbrida onde os enquadramentos se tornam difíceis. No caso de Anderson, ela está fortemente relacionada com a música, ou essa arte é uma ênfase na complexa rede de expressões que conformam suas propostas performáticas. Desde que gravou *United States* em 1980, seu prestígio como artista e *performer* ficou consagrada. A partir de então, e durante toda a década dos 80, seus espetáculos multimídia são verdadeiros acontecimentos e manifestos na arte contemporânea. Lança discos e realiza filmes alternativos. Anderson funde música com narração, por meio de textos, canções e vídeos. Seus ambientes sonoros são repetitivos seguindo a forte tendência minimalista dos anos 80.

Um dos seus últimos espetáculos multimídia, *Espaços vazios (Empty Places, 1990)*, é uma das expressões mais originais da *performer*. Com amplo sentido poético e beleza intelectual integra efetivamente música, imagem e palavra. Há também um forte conteúdo ideológico. Ela fala de Reagan e Bush, o conservadorismo, a discriminação racial, a discriminação da mulher e a censura, entre uma incontável quantidade de temas. Em *Espaços vazios* existe uma reflexão existencial misturada a uma crítica política.

¹³¹ Idem, p. 117.

La Fura dels Baús

O Grupo catalão trabalha com a expressividade da violência, a barbárie tribal e a crueldade artaudiana em encenações de *performance*. São uma revelação no mundo cênico quando se apresentam em 1983 com *Accions*. No espetáculo-*performance* realizado numa antiga funerária em Madrid: *Suz o Suz* (1985) desenvolvem metáforas rituais sobre viagens de iniciação e retorno às origens primitivas humanas. Mais uma vez, um intenso trabalho de físico e de composição cênica. La Fura dels Baús fecha sua trilogia com *Tier Mon* (1988); uma metáfora sobre a guerra e o posterior processo de reconstrução numa sociedade feudal. A crítica demorou em aceitar suas propostas de impacto qualificadas de “pesadelos”; “alucinações urbanas”, “teatro antropofágico” ou de nova estética onde se encontravam muitas referências misturadas entre elas “o *happening*, o punk e o *butoh* japonês”. Suas performances continuam sendo acontecimentos importantes e suas linhas de pesquisa tem abordado novos rumos e linguagens.

Peter Brook

O diretor inglês Peter Brook está entre os encenadores mais notáveis dos períodos finais do século vinte. É autor de importantes ensaios, entre eles *O espaço vazio* (1968), marcos importantes para a teoria teatral. Inicia-se como diretor desde 1945 dentro da mais clássica tradição inglesa, onde destacam suas encenações no Royal Shakespeare Company. Posteriormente evoluiu em direção das novas manifestações da vanguarda, tomando contato com as experimentações inspiradas no Teatro da Crueldade de Antonin Artaud, entrando em divergência com suas abordagens brechtianas anteriormente utilizadas. È a partir de então que seus trabalhos cênicos marcam momentos importantes na atividade cênica mundial. São lembradas encenações como *Marat-Sade* (1964) de Peter Weiss, *Os biombos* (1964) de Jean Genet, ou *Sonho de uma noite de verão* (1970) de William Shakespeare. No entanto sua trajetória ainda teria um novo rumo. Sua etapa de trabalho em Gare du Nord em Paris o leva por novas e importantes pesquisas. Brook e sua equipe de trabalho deslocam seu olhar nas culturas orientais, investigando novos mitos e lendas. Inicia esse momento com A

conferência dos pássaros (1979), chegando a um ponto culminante com *Mahabharata*.¹³² Foi então que Peter Brook, aos seus sessenta anos, reafirmava o caminho dessa proposta.

O *Mahabharata*, encenado por Peter Brook em 1985, é considerado um dos espetáculos cênicos mais lembrados e marcantes da década de 80 e da segunda metade do século vinte. É o momento em que o multiculturalismo pós-moderno se manifesta na arte cênica, assim como também a procura de novos mitos fora do mapa estritamente ocidental. Fruto de um trabalho de quase dez anos em que se reuniram trabalhadores de cena e especialistas de diferentes partes do mundo (Itália, Japão, Turquia, Dinamarca, Argélia,...) extrapolando a obra da sua matriz original: Índia. Na frente do projeto estavam o diretor Peter Brook e a dramaturgia de Jean-Claude Carrière que trabalhou o resumo do texto. Para realizar esse projeto, Brook conseguiu reunir um verdadeiro elenco internacional, no sentido multicultural. Os diferentes atores traziam para o trabalho a bagagem cultural do seu contexto. O grande mito Indiano, apresentado em três jornadas, foi realizado como um grande épico mantendo a complexidade e a metáfora filosófica nas personagens. A luta de dois clãs enfrentados, os Pandavas e os Kauravas, é narrado pelo ancião Vyasa que relata a história a um menino indiano.

Essa proposta se manteve até seus trabalhos mais recentes no Théâtre des Bouffes du Nord. Nesse teatro, em Paris apresentou, sempre do lado de Jean-Claude Carrière, *A morte de Krishna* (*La mort de Krishna*, 2002) e *A tragédia de Hamlet* (*La tragédie d'Hamlet*, 2003). Essa última com um elenco de atores, na sua maioria, de raça negra dando uma nova visão a uma peça teatral tradicionalmente ocidental.

¹³² OLIVA, César / TORRES MONREAL, Francisco. *História básica del arte escénico*. Madrid, Editorial Cátedra, 2002, pp. 420-421.

4) Caminhos traçados nessa parte da floresta

Focalizando essa parte da floresta, a dramaturgia, mostramos a seguir autores e obras que selecionamos para exemplificar a maneira como por meio de diferentes trabalhos, uma dramaturgia pós-moderna se expressa. Não se pretende mostrar esses autores como paradigmas ou mitos a serem seguidos. Muito menos como os únicos mestres a serem apontados em uma dramaturgia pós-moderna. Em primeiro lugar, porque não existe mais o mito de um autor-modelo. Agora se fala mais em características culturais preponderantes que se encontram representadas em diferentes trabalhos elaborados por escritores e outros artistas. As características de mais destaque na cultura, na filosofia criativa da arte contemporânea, no caso da dramaturgia, já deixaram sinais importantes. Apresentamos essas vozes, esses trabalhos que consideramos importantes e altamente simbólicos para entender as preocupações alternativas na dramaturgia atual. As propostas desses autores refletem esteticamente e ideologicamente muitas das inquietações e características de uma época pós-moderna. No entanto, estes não são os únicos autores, nem as únicas propostas dignas de serem mencionadas. O mais importante desta parte é a análise desenvolvida. Cada leitor desta pesquisa poderá fazer uma lista diferente e possivelmente mais apropriada conforme sua análise.

Peter Handke: *Incomodando os espectadores (Publikumsbeschimpfung, 1966)*

O trabalho poético do austríaco Peter Handke (1942) apresenta características importantes que contribuem com o processo de renovação da escrita teatral pós-moderna. Sua criação se caracteriza pela proposta de uma dramaturgia que conjuga, na prática cênica, o exercício da representação ao lado do exercício filosófico. Sua viagem transita por Platão, passando por Nietzsche, chegando até Sartre. O ritual cênico torna-se um ritual filosófico. Isso não quer dizer que, nas peças de Handke, as discussões filosóficas sejam encenadas por

descrição ou com didatismo. Sua proposta estética se afasta deliberadamente dessas intenções. Richard Gilman¹³³ propõe que, assim como Handke, muitos autores (especialmente alemães) do pós-guerra começaram a introduzir nas suas propostas dramáticas a discussão entre linguagem e realidade. Essa meditação foi amplamente desenvolvida pelo filósofo Ludwig Wittgenstein. Gilman aponta como Handke, na sua dramaturgia, desde muito cedo incorpora todos os esquemas e métodos propostos na filosofia da linguagem de Wittgenstein, mesmo que o faça sob sua própria interpretação e em termos artísticos. Ainda que não explicitamente, ele usa o jogo de linguagem conforme a influência da visão de Wittgenstein e acrescenta o conflito com a existência segundo Sartre.

Handke pretende levantar uma discussão que se rebele contra a tirania dos padrões verbais organizados, dos usos lingüísticos com funções sociais determinadas, usos e implicações tornados clichês. Segundo Handke expõe, existe a procura por criar narrativas desdobradas que sejam provocadoras de experiências emocionais e morais. Suas peças mostram como nos relacionamos com as palavras e como somos influenciados por elas. Handke rejeita todo tipo de linguagem que contenha significados e conteúdos que não primem por maiores pesquisas ou questionamentos sobre elas. Rejeita essa linguagem pré-fabricada e estereotipada feita para comunicar verdades pré-existentes e sem chance de dúvida sobre o mundo, a realidade e a nossa própria natureza.

A “anti-fábula estruturada” de Handke é uma marca da sua dramaturgia. Não há elementos compostos para contar uma fábula. Mais do que isso há uma dramatização da linguagem verbal para questionar ou falar do próprio ser humano. Sua peças são muito discursivas, mas sem deixar de ser absurdas. Existe a procura por envolver o espectador no processo da própria experiência dramática mais do que no seguimento de uma história contada. Para Handke, o teatro não pode significar imitação, representação, pois não se reduz à mera transcrição de acontecimentos, valores, significados ou imagens existentes na realidade exterior.

¹³³ GILMAN, Richard. *The making of modern drama*. New York, Farrar, Straus and Giroux, 1975, 288 pp.

Combate também o teatro como lugar de ilusão. Como ele próprio esclarece, suas intenções são artísticas e não pedagógicas, mesmo que tal didatismo seja feito de uma maneira criativa. Handke é contrário à proposta de Brecht, especialmente ao didatismo do teatro épico. Ele usa as próprias convenções do teatro para contestar as tradições e convenções da cena e promover principalmente a liberação da forma. Handke pretende gerar uma quebra do teatro que ele considera ossificado e complacente, dando a sua proposta uma tensão e uma estética friamente revoltada que busca outro tipo de verdade cênica. Vejamos a introdução da peça analisada:

“Sejam bem-vindos.

Esta parte é um prólogo.

Você não ouvirá nada que você não tenha ouvido antes.

Você não verá nada que você não tenha visto antes.

Você não verá nada que você não tenha visto sempre aqui.

Você não ouvirá nada que você não tenha ouvido sempre aqui.

Você ouvirá o que você costuma ver.

Você ouvirá o que você não costuma ver.

Você não verá nenhum espetáculo.

Sua curiosidade não será satisfeita.

Você não verá nenhuma peça.

Não haverá nenhuma representação aqui essa noite.

Você verá um espetáculo sem imagens.

Você esperou algo.

Você esperou algo mais talvez.

Você esperou objetos.

Você não esperou objetos.

Você esperou uma atmosfera.

Você esperou um mundo diferente.

Você não esperou um mundo diferente.

Em todo caso, você esperou alguma coisa.

Talvez seja o caso de você ter esperado o que você está ouvindo agora.

Mesmo nesse caso você esperou algo diferente.”¹³⁴

A peça *Incomodando os espectadores* é uma importante proposta de metalinguagem, de metateatro. Handke discute com o público o próprio fato da representação cênica. Esse drama, em especial, é uma história de ação metalingüística em que se refletem enfaticamente visões advindas de Wittgenstein (mesmo que Handke sempre negue essa influência). A dramaturgia é uma rede de negações que se relaciona com a crítica social e a crítica ao estatuto do próprio sistema teatral: negar a personagem, negar a imagem no espetáculo, mudar a fala teatral por uma fala real, negar a ação, negar a história, evitar a representação e a simples descrição de imagens. Essa peça critica particularmente o silêncio teatral, numa atitude anti-beckettiana, promovendo o fluxo de uma *performance* verbal sem interrupções:

“Não há intervalos aqui. Os intervalos entre palavras carecem de significado. Aqui palavras não ditas carecem de significado. Não há palavras não ditas aqui. Nosso silêncio não diz nada. Não há silêncio ensurdecedor. Não há silencioso silêncio. Não há quietude mortal. Discurso não é usado para criar silêncio aqui. Esta encenação não inclui nenhuma direção que esteja nos dizendo para sermos silenciosos. Nós não fazemos pausas artificiais. Nossas pausas são pausas naturais. Nossas pausas não são eloqüentes como um discurso. Nós não dizemos nada com o nosso silêncio. Nenhum abismo se forma entre palavras. Você não pode ler coisa alguma entre as nossas linhas. Você não pode ler coisa alguma em nossos semblantes. Nossos gestos expressam nada de consequência de coisa alguma. O que é inexpressivo não é dito através do silêncio aqui. Visões e gestos

¹³⁴ HANDKE, Peter. *Kaspar and other plays*. New York, Farrar, Straus and Giroux, 1983, p. 7.

não são eloqüentes aqui. Começando silencioso e sendo silencioso não é um artifício aqui. Não há letras silenciosas aqui. Só há o h mudo. Isso é um trocadilho.”¹³⁵

O texto não mostra nenhum tipo de personagem, nem sequer alguma individualidade atuante. Apenas menciona-se que a peça será interpretada por quatro “falantes”. É assim que iremos defini-los nesta análise: atores-falantes. Handke dá orientações a esses intérpretes: sons para que eles ouçam (cantos em igrejas católicas, uma música dos Rolling Stones, o barulho das rodas de bicicleta ou de uma máquina de cimento depois que o motor foi ligado) e imagens para serem vistas (macacos ou lhamas atacando pessoas, filmes dos Beatles). Segundo o autor, os falantes não têm ação, não fornecem imagens, nem sequer imagens descritas verbalmente. Eles estão confinados nas suas próprias palavras. O autor pretende que as palavras usadas pelos atores não sejam uma fotografia do mundo e sim um conceito sobre ele. É perceptível a influência do Conceitualismo na arte aplicado ao teatro. O esvaziamento da forma tanto quanto a sublinhada importância do processo e do conceito da obra são características desse tipo de manifestação, que encontra aqui seu referente dramaturgico.

Handke pretende atingir um rigor em que seja representada a circunstância em que aparecem palavras tentando exprimir o interno e inexpressável. Os actantes-falantes precisam usar as palavras segundo as formas naturais encontradas na realidade. O emprego de tais expressões deve ser semelhante à forma como elas são utilizadas na oralidade do cotidiano. Além disso, os atores-falantes usam o texto sem ter ou promover nenhum tipo de contato com o público, assim como algum tipo de atitude que possa sublinhar teatralmente a presença deles no palco.

Esta peça é um exemplo ideal para entender uma proposta de “anti-história”. No entanto, mesmo não havendo uma fábula, existe uma ação, aparece uma composição dramática em que acontecimentos verbais e discursivos formam uma seqüência com um começo, um meio e um fim. O texto não tem nenhum tipo

¹³⁵ Idem, p.14.

de divisão explícita (em cenas, atos ou segmentos) na sua estrutura. A peça é apresentada como um enorme bloco, dividido apenas por meio de parágrafos – seguindo o mesmo formato de qualquer texto literário não-teatral. É através desses parágrafos que podemos interpretar uma divisão dramática. Não há cenas precisamente, mas sim “momentos” em que diferentes temas e tipos de discurso são manifestados. A peça é interpretada por quatro atores que não fazem outra coisa senão falar num espaço que pode ser um cenário ou não, já que o lugar onde acontece a ação encenada não está definido. A transparência do próprio fenômeno do acontecimento lingüístico humano torna-se o enredo e o símbolo mais importante da proposta dramática.

“Você não está nos escutando. Você nos capta. Você nem de longe espreita por traz do muro. Nós estamos falando diretamente para você. Nosso diálogo nem de longe se move em ângulo reto para a sua visão. Sua visão nem de longe penetra o nosso diálogo. Nossas palavras e a sua visão nem de longe formam um ângulo. Você não é desconsiderado. Você não é tratado como um mero curioso. Você não precisa de nenhuma forma ou opinião vindas da perspectiva de pássaros ou sapos sobre qualquer coisa que aconteça aqui. Você não precisa de uma história de referência. Você nem de longe é tratado como um espectador para o qual falamos discriminadamente. Isto não é uma peça. Não há discriminações aqui. Nada do que se posiciona aqui pretendeu ser algo como um apelo para você. Isto não é uma peça. Nós não pulamos para fora da história para nos dirigirmos a você. Nós não temos necessidade de ilusões para desiludir você. Nós não mostramos nada para você. Nós não estamos encenando destinos. Nós não estamos encenando sonhos. Isso não é um relato factual. Isto não é uma peça documental. Isto não é uma fatia da vida. Nós não te contamos uma história. Nós não realizamos nenhuma ação. Nós não nos caracterizamos para você. Nós apenas falamos. Nós atuamos pelo fato de estarmos direcionando você. Quando nós dizemos nós, nós talvez também queremos dizer você. Nós não estamos atuando fora da sua circunstância. Você não pode reconhecer-se em nós. Nós não estamos encenando nenhuma circunstância. Nós não precisamos sentir que nós queremos significar você. Você

não pode sentir que nós queremos significar você. Nenhum espelho está sendo segurado sobre você. Nós não significamos você. Nós estamos direcionando você. Você está sendo direcionado. Você será direcionado. Você irá se aborrecer se você não quiser ser direcionado.”¹³⁶

O próprio ato do uso da linguagem é despido em cena. Mais do que contar uma história, são discutidas informações sobre uma realidade físico-moral na vivência social.

Cada um dos temas levantados marcam, como mencionamos, um momento. A conjunção desses forma uma estrutura, mesmo que não consigamos defini-la como história ou enredo. Indicamos, a seguir, os momentos mais destacados na estrutura da peça, na mesma ordem em que são apresentados:

- a peça inicia-se com um Prólogo e adverte o público sobre aquilo que os espectadores vão presenciar, abalando as expectativas que poderiam ter sobre o espetáculo a ser assistido;
- não há uma peça nem um enredo nem histórias nem sonhos a serem representados, os atores simplesmente falam;
- o que acontece não é uma representação (o público não escuta um som que pretenda ser um som, esse lugar não pretende ser a imitação de um lugar, não se experimenta um tempo que pretende ser um tempo), é simplesmente aquilo que acontece nesse momento, e todos estão no mesmo lugar respirando o mesmo ar;
- não se representa nada, não há imagens representadas cenicamente;
- os atores não representam personagens, são eles mesmos, são a voz do autor;
- não são exploradas as possibilidades do teatro;
- não serão utilizados silêncios ou pausas teatrais ou artificiais;
- não há drama, não há ação, só existe o agora, o presente: o tempo é histórico, o momento expira momento a momento, o instante vivido é esse e nunca se reproduz, o tempo não é repetível como o teatro faz crer;
- ninguém finge que está morto ou que está vivo: não se representa a morte nem a vida;

¹³⁶ Idem, pp.8-9.

- fala-se para as pessoas do público que elas representam algo, alguém, uma sociedade e, portanto, uma ordem;
- fala-se ao público sobre as condições humanas que eles mostram quando estão sentados (observando o espetáculo nesse momento, por exemplo) e como essas condições humanas mudam quando estão em pé;
- não são representados sentimentos (não usam o choro nem o riso), não interpretam nada, simplesmente falam, dirigindo-se aos espectadores e falando-lhes diretamente neste momento, neste “agora” que é verdadeiramente um “agora”, neste instante e neste espaço que têm uma unidade;
- fala-se sobre o corpo, o físico do público, as sensações, e os atores-falantes dão ordens repressivas ao público;
- são descritas as ações do público no passado, antes de ir para o teatro;
- são mencionadas sem parar numerosas micro-ações quotidianas e fragmentadas;
- há uma discussão sobre o tempo: o tempo da representação, a impossibilidade de representar o tempo;
- na última parte anuncia-se que esta peça, toda esta *performance* é um prólogo da vida do público, da experiência dos espectadores;
- são descritas as ações do público no futuro, as quais ocorrerão após o término da peça;
- irrupção de insultos e acusações ao público de maneira incessante e incoerente;
- inesperadamente anuncia-se o final da apresentação, e os atores-falantes agradecem a presença dos assistentes, despedindo-se educadamente.

Toda essa seqüência forma um acontecimento com uma determinada unidade dramática, mesmo sem haver uma história. Há uma enorme ação que estrutura toda a obra.

O tempo é o grande tema da peça: aquele tempo encenado, vivenciado no instante da *performance* entre os atores-falantes e o público. O “presente performático” da ação tem uma existência fundamental. Critica-se a ação como repetição do tempo, como momento representado e “des-original”. O ritual verbal do próprio instante é a única ação possível. Procura-se o presente puro, essencial e

impossível do ritual. Nesse “aqui-agora”, a única unidade possível de tempo e espaço é aquela que acontece. A peça fala insistentemente do presente, mas também discute o passado e o futuro no momento vivenciado pelos espectadores. Percebe-se, desse modo, como o tema incide na própria percepção do tempo pelo ser. Nesse sentido, expõe-se a metafísica da representação, discute-se a própria linguagem e o próprio fato teatral acontecendo neste instante. A *performance* do momento é toda uma reflexão metateatral, metalingüística, que passa pelo ato de filosofar o próprio instante que está sendo encenado e o próprio fato de estar realizando uma encenação. Isso fica explícito em diferentes trechos ou momentos. Apresentamos um deles.

“Antes de você vir aqui, você fez preparações impecáveis. Você veio aqui com preconceitos determinados. Você foi ao teatro. Você se preparou para ir ao teatro. Você tinha expectativas determinadas. Seus pensamentos estavam um passo à frente do tempo. Você imaginou alguma coisa. Você se preparou para algo. Você se preparou para fazer parte de algo. Você se preparou para estar sentado, para sentar em um assento alugado e prestar atenção em alguma coisa. Talvez você tenha ouvido sobre essa peça. Então você fez preparações, você se preparou para algo. Você deixa que os eventos venham na sua direção. Você estava preparado para estar sentado e ter alguma coisa a ser apresentada para você.”¹³⁷

O conceito dramático de espaço segue a mesma proposta performática utilizada com o tempo. Mas, além disso, a maneira como o espaço é apresentado contém já em si uma crítica ao estatuto convencional do teatro. O palco ou espaço não apresenta cenografia nem tampouco é necessariamente um cenário. No entanto, as indicações do texto esclarecem que deve ser mantida a atmosfera usual do teatro: programas elaborados, recepcionistas atenciosos, luzes que aumentam e escurecem, sinais de sons (as três chamadas usuais) assinalando o começo do espetáculo, cortinas que se abrem (ou luzes que se fecham) anunciando o início da

¹³⁷ HANDKE, Peter. *Kaspar and other plays*.. New York, Farrar, Straus and Giroux, 1969, p. 22.

encenação. Quando o cenário é aberto, o público depara-se com um palco nu, vazio.

A própria estrutura do texto também apresenta propostas dramaturgicamente diferenciadas. Ele é estabelecido sem nenhuma distinção para intérpretes individuais. Poderia ser dito em coro ou por um único ator. Isso pouco importa. Não há personagens. O que importa são as palavras ditas com a complexa carga de sensações e mensagens que elas trazem. A fala é basicamente a única ação que sustenta o espetáculo. A peça se movimenta sem uma composição de diálogo, mas com estruturas de discurso em que o próprio fato de falar e escutar, a ação discursiva e comunicativa verbal em si mesma se torna ação. As falas são estruturas literárias e conceituais que não estão divididas seguindo o formato teatral, ou seja, por linhas que indicam um diálogo ou fala particular de algum actante. O parágrafo nem indica a forma de um monólogo. Não existe nenhum tipo de rubrica que possa servir de orientação. O texto será dividido e interpretado segundo a livre visão do diretor ou da encenação concebida.

A dramaturgia de Peter Hadke, uma das mais questionadoras, instigantes e absurdo-metafísicas, é um dos pontos importantes a serem lembrados quando se refletir sobre o desenvolvimento da linguagem e as transformações da estrutura dramática na prática poético-cênica atual.

Michel Vinaver: *A solicitação de emprego (La demande d'emploi, 1971)*

Estreada por J. P. Dougnac em 1972, em Paris.

Em seus escritos, Michel Vinaver reivindica a presença da obra teatral como um objeto artístico híbrido: o texto como material de espetáculo e como material de leitura. Portanto, se há um cuidado com a potencialidade cênica e realista do texto, não é deixada de lado sua importância literária.

Vinaver coloca armadilhas dramáticas na estrutura das suas peças. Situa fragmentos de linguagem, quebrando a linearidade do sentido. O diálogo tem diferentes e múltiplos planos paralelos, sem apresentar nenhum deles uma hierarquia aparente. É difícil identificar qual a situação principal, definir qual é o

conflito maior. Acontecimentos supostamente menores carregam uma complexa violência sob sua aparente simplicidade. A escrita, nas suas obras, mostra um elaborado trabalho no texto através da cuidadosa junção das ações e momentos, precisamente por ser um imenso conglomerado de partes fragmentadas.

Michel Vinaver é um dos representantes do pós-realismo na dramaturgia, também nomeado como Teatro do Quotidiano. Como o autor mesmo declara, há uma ausência de lugar, ruptura de cronologia, superposição de motivações e ritmos. Nesses espaços misturados, as personagens entrecruzam seus tempos e falam umas com as outras com verdadeiro realismo.¹³⁸ Nos seus textos, Vinaver faz uma proposta de realismo muito próximo de uma fala verdadeiramente natural e espontânea. Trata-se de um texto sem nenhum tipo de articulação literária ou efeitos dramáticos que possam trair a representação da forma como uma linguagem falada realmente acontece nas ações humanas comuns. Ele quer as frases e as palavras em um “estado bruto”, como se tivessem sido transcritas do acontecimento a viva voz. O texto pode parecer amorfo e conter conversas em que o sentido parece se perder. Todavia, o que Vinaver respeita e desfruta é aquele jogo de cortes, interrupções, elipses, ausência de signos de pontuação, assim como as quebras, pulos e precipitações do discurso. Essas características, entre outras, fortalecem a representação de uma “linguagem oral” em que o código aproxima-se da realidade na ação verbal. Uma dramática preenchida de conversas nítidas, palavras precisas mas “naturalmente desordenadas” ou feitas conforme o verdadeiro processo de pensamento as elabora no instante. Sua criação procura uma palavra muito ativa e ao mesmo tempo imperfeita nos seus resultados literários.¹³⁹

Na dramaturgia de Vinaver, poderemos encontrar diferentes características marcantes da cultura e da arte na pós-modernidade. Cabe mencionar, além do hibridismo estilístico, sua maneira de expressar o fragmentário em diferentes tipos

¹³⁸ RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o teatro contemporâneo*. São Paulo, Editora Martins Fontes, 1998, referência na p. 31.

¹³⁹ VINAVER, Michel. *La petición de empleo / Nina, es diferente*. Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España. # 49, 2001, p. 11. (Introdução de Fernando Gomez Grande)

de propostas estéticas e as angústias do sujeito pós-moderno na sociedade pós-industrial contemporânea. Outro traço importante das peças de Vinaver implica na composição musical da estrutura verbal. Peças como *A solicitação de emprego* ou *Nina, é diferente* estão relacionadas por essa característica comum. Anne Ubersfeld qualifica a proposta de Vinaver de “teatro sonata”, em que o texto, com sua montagem de falas, têm uma construção quase musical. Há uma influência vinda do texto de partitura. Certamente o elemento “musical minimalista” está constantemente presente. Esse minimalismo também se expressa pela apresentação de um drama de poucos personagens em um cenário desnudo ou quase sem estar decorado.

Os temas constantemente abordados na dramaturgia de Vinaver estão relacionados ao mundo do trabalho, ao ambiente empresarial, às relações laborais com os contratemplos e os efeitos que trazem. Tudo isso em um contexto de pós-capitalismo, com todas as contradições que ele gera: desemprego, alta concorrência, descartabilidade humana, entre outros temas que remetem a essa situação.¹⁴⁰

A peça *A solicitação de emprego* está dividida em trinta fragmentos que poderiam ser chamados de seqüências (como no cinema); movimentos (como na música) ou jornadas (como na comédia clássica espanhola). Esses trinta fragmentos começam e terminam, aparecem e subitamente deixam de estar aí, de maneira brusca e sem maiores explicações. Nada se conclui no plano da história, que poderia continuar e continuar infinitamente. No início da peça, falas incessantes e desordenadas irrompem sem parar. Quando começamos a encadear os dados, percebemos que há uma fábula, ou seja, uma história é contada, mas aos poucos. A narração é muito sutil. Os retalhos vão aparecendo até que em um determinado momento, depois de um processo de reconstrução, consegue-se seguir uma linha de ação dramática. Existe um enredo “desconstruído” que só poderá ser finalmente completado com a leitura do público. A história não tem um começo ou final definidos. O desfecho da peça é de anticatarse. Não há nenhuma

¹⁴⁰ Idem, p. 12.

introdução informativa nem um fechamento conclusivo na história. Ela é simplesmente um fluxo de momentos intermitentes que aparecem e desaparecem.

A peça acontece durante vários meses. A temporalidade, na peça, não tem nenhuma causalidade entre as ações ou cenas. O presente não é uma consequência do que o precede nem vai preparar a cena que está por vir. Há uma corrente de tempos sucessivos sem nenhum ponto imediato de ligação. Intermináveis tempos e espaços diferentes aparecem e desaparecem, vêm e vão, num fluxo incessante, enquanto os diálogos se desenvolvem. É impossível, e conseqüentemente torna-se desnecessário, determinar com exatidão essas dimensões. Não resta muito tempo de percepção para o receptor. Nesse tipo de dramaticidade, será preciso que o leitor deixe de atentar para os códigos originários de uma narrativa tradicional, entregando-se ao fluxo estabelecido pelos fragmentos de diálogo. As variações de tempo e espaço são tantas e tão rápidas que é melhor ficar na superfície da fala, sem parar para analisar a complexidade da estrutura. O entrechoque de sentido nas falas só pode ser captado na sua continuidade. O receptor não deve tentar mais unificar a obra, só precisa se deixar levar pelo seu fluxo. O importante é seguir o turbilhão de ações e momentos para conseguir montar e acompanhar uma história que exige atenção para ser apreendida. As ações acontecem em um presente abstrato, atemporal, em que diferentes fragmentos do passado e do presente e se cruzam, se sobrepõem. Não há nenhuma ordem cronológica ou espacial. O tempo e o espaço são pressupostos que aparecem com a mesma simultaneidade das ações. Nesse sentido é uma sensível metáfora da percepção e do ritmo da vida na época contemporânea.

Se nesses diálogos não há indícios de espaço, possivelmente deve-se a isso o fato de não precisarem ser explicitados ou estabelecidos separadamente. O espaço foi esvaziado de importância para a representação, mesmo com a dramaticidade realista da cena. Temos aqui um exemplo de pós-realismo e minimalismo em que o mais importante são somente as ações das personagens se desenvolvendo simultaneamente e sem pausas. Nada é evidenciado, nunca, nem tempo nem espaço nem intenções nas falas. Tudo está exposto para ser

interpretado pelo diretor e atores de maneira singular, e para ser interpretado pelo receptor de maneira subjetiva.

Michel Vinaver, em suas peças, utiliza a fragmentação sempre de maneira variada nos diferentes elementos que compõem sua dramaturgia. Sua escrita se caracteriza por utilizar os elementos fragmentando-os e desenvolvendo-os de maneira sincrônica em diferentes planos apresentados paralelamente. Em *A solicitação de emprego*, considerada uma das peças mais experimentais do autor, os diálogos irrompem, as falas se golpeiam umas às outras, gerando uma quebra no espaço e no tempo. A estrutura do texto compõe-se por diálogos “multidimensionais”, ou seja, as trinta seqüências que compõem a peça são na verdade trinta diálogos, sendo cada um deles uma montagem fragmentada de entre dois a quatro diálogos simultâneos, cada um com momentos diferentes. O diálogo geralmente é composto por frases curtas cujo ritmo às vezes é quebrado por um momento discursivo da personagem quando aparece um pequeno monólogo. Não há elementos simbólicos, e o estilo é certamente realista (especialmente nas falas). Contudo, a fragmentação desses diálogos multidimensionais não tem nenhuma semelhança com o diálogo realista convencional, completo e unificado. Se houvesse algum tipo de realismo nessa proposta, ele só poderia ser interpretado como um realismo pós-moderno em que se encontram refletidas dramaticamente as diferentes condições (semióticas, históricas, sociais, filosóficas, estéticas etc.) do contemporâneo. Vejamos um exemplo disso na cena 26 da peça, com um dos diálogos mais sintéticos e abruptos da peça:

“VINTESEIS

LUISA: Meu bem você não tem se mexido desde essa manhã

WALLACE: Os turistas americanos são crianças grandes

LUISA: Faz alguma coisa

FAGE: Faço alguma coisa penso na convocação de Águas de Evian que Natalie não me deu

WALLACE: Então sua idéia de autogestão pode não ser boa

LUISA: Natalie você deveria ter uma idéia
WALLACE: O que eles querem? A ilusão de serem deixados com liberdade maior
FAGE: Perfeitamente digo que na Evian teria funcionado
NATALIE: Você cansa a gente agora é fácil de falar
FAGE: Eu sei tenho certeza disso
NATALIE: É minha culpa é claro
FAGE: Você não se importa não quer nem saber faz de propósito mesmo ou nem isso eu não conto na sua vida
NATALIE: Não grita
WALLACE: Parece estar mastigando algo
LUISA: Com freqüência são os mínimos detalhes os que contam meu bem
FAGE: Nunca me senti tão em forma
WALLACE: Abra a boca
FAGE: Rebaixada uma oportunidade
WALLACE: Me mostre os dentes
NATALIE: Pai me segue
WALLACE: Abra as mandíbulas
NATALIE: Vamos contornar essa avalanche
WALLACE: Abra a boca toda
NATALIE: Cuidado a neve está derretida vamos encurtar por aí entre os abetos”
141

Nessa proposta, o diálogo prevalece sobre os elementos espaço-temporais, tornando-se o elemento propulsor da ação. Os diálogos entrelaçados geram diferentes planos paralelos. Essas diferenças não estão definidas ou esclarecidas, elas simplesmente são percebidas de maneira rápida e fugaz. Assim, num mesmo minuto personagens, espaços e tempos distintos são ouvidos e percebidos em uníssono. Cada uma das trinta partes da peça é composta por essa tridimensionalidade. A ação das personagens acontece sem interrupção durante

todos esses momentos. O ritmo dramático já tem uma intensidade no próprio texto. A riqueza dos diálogos reside exatamente no roçar e até na colisão dos momentos diferentes trazidos à tona pelas falas, que se entrecrocavam, mostrando dois acontecimentos paralelamente: de um lado, a natureza desumana e cruel contida no discurso profissional de uma simples entrevista de solicitação de emprego; de outro lado, o enfraquecimento da comunicação e da relação familiar.¹⁴² Esse tipo de diálogo, na dramaturgia de Vinaver, tornou-se um modelo digno de atenção e uma das mais importantes contribuições à teoria dramática na pós-modernidade. Essa maneira de trocar as falas entra em estreita sintonia com um receptor esquizóide que segue narrativas televisivas em três ou mais canais ao mesmo tempo.

Outra característica do texto é a total ausência de rubricas (nos diálogos) e sinais de pontuação (nas falas). Não sabemos se há silêncios entre as falas ou como as personagens estão dispostas no espaço. Não são fornecidas indicações cênicas ou espaciais nem é dada nenhuma orientação sobre as intenções nas falas. Não há imagens nem dados sobre a interpretação cênica do material escrito. A transposição do texto em cena é deixada à livre concepção da equipe de encenação ou à imaginação do leitor. Vejamos como exemplo o trecho da cena 2, com a fala da personagem Luisa:

“NATALIA: Desse você poderia lembrar é negro

LUISA: O correio meu bem Biscoitos Lu sentimos lhe comunicar que a vaga solicitada já foi preenchida as Meias Dim agradecemos seu interesse infelizmente a Phillips temos recebido seu currículo mas não corresponde Mobiliario da França em contestação à sua solicitação Uclaf-Roussel seu interesse por

FAGE: como que negro?”¹⁴³

¹⁴¹ Idem, pp. 113-114.

¹⁴² RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o teatro contemporâneo*. São Paulo, Editora Martins Fontes, 1998, ps. 252.

¹⁴³ VINAVER, Michel. *La petición de empleo / Nina, es diferente*. Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España. # 49, 2001, p. 34.

Quatro personagens estão o tempo todo em cena. Fage, pai de família desempregado e personagem central da ação na peça. Ele é um ex-diretor de vendas que há três meses está à procura de um novo trabalho. Verifica constantemente anúncios com propostas de emprego e esporadicamente faz entrevistas de trabalho. Luisa, esposa de Fage, é uma dona de casa que não consegue ocultar sua ansiedade e insegurança por causa dessa situação, provocada pela demissão do marido. Teme pelo futuro, pela impossibilidade de manter o padrão de vida de que sempre desfrutou. Pressionada pela situação, é obrigada a procurar emprego, encontrando-o finalmente. De Natalie, sua filha, sabemos que é uma jovem esquerdista que ficou grávida de um menino de raça negra que é seu companheiro de estudos na faculdade. Ela não está interessada nem em ficar com o companheiro nem em abortar. Muito menos em ficar por muito tempo com a criança depois de dar à luz. Wallace, diretor de recursos humanos da empresa SIVA, é o entrevistador que aplica um questionário exaustivo para a seleção de pessoal na empresa em que trabalha. Ele tem o poder de decidir se Fage acederá ou não à vaga.

Todas as personagens interagem. Entretanto, Fage é o foco da ação, o ponto confluyente dos conflitos e dos espaços narrativos fragmentados e superpostos. Ele é visto dividido em diferentes situações ao mesmo tempo. Enquanto responde as questões de Wallace durante a entrevista de emprego, lida também com as preocupações de sua esposa Luisa e com os problemas e implicações de sua filha Natalia. Geralmente as três personagens se dirigem a ele ao mesmo tempo, e Fage tenta lidar com toda a rede de ações desordenadas que caem sobre ele. Na peça, os espaços se misturam e as personagens entrecruzam os tempos. Elas se falam umas com as outras, mas fica a impressão de que ninguém escuta nem entende realmente ninguém. Cada um está só mesmo que está ao mesmo tempo com todos em todas partes. “O autor não estabelece um julgamento moral ou político. Simplesmente são apresentados os mecanismos pelo quais a

personagem luta para encontrar a identidade perdida de toda uma vida que se estilhaça em pedaços sem ele entender muito bem porque.”¹⁴⁴

Na peça os sujeitos parecem ter uma existência letárgica, com um conformismo ideológico que subitamente deixa transparecer uma sutil e silenciosa revolta. Vinaver procura mostrar como um pequeno núcleo de vida é pressionado pelas pulsões do mundo do qual esse microcosmo faz parte. As quatro personagens são uma acertada representação do sujeito pós-moderno, com suas ações desconstruídas, incertas diante do futuro. Eles convivem com a desestrutura de suas identidades num ambiente complexo de ações desordenadas em que presente, passado e futuro se confundem. As personagens se encaixam perfeitamente na estrutura do realismo fragmentário elaborado na peça. Durante os diálogos, o receptor vai recebendo simultaneamente, e sem nenhuma ordem, uma série de frações em forma de micro-ações, informações ou pequenos discursos. Esses trechos aparecem e desaparecem durante toda a peça. Aos poucos, e com a devida atenção do receptor, os cabos soltos vão sendo unidos, e o quebra-cabeça termina por adotar uma certa definição. A forma final não é completa nem decisiva, uma vez que é apresentado apenas o suficiente para que haja uma percepção das personagens.

Cabe especial atenção à maneira como certos textos discursivos cortam o diálogo. Essas partes geralmente são expressas pela por Fage. É nesses pequenos instantes que a ação parece se deter um instante para que a personagem consiga se exprimir. Todavia, o tom dessa ação discursiva é bastante particular. Cada vez que esse tipo de texto surge entre os rápidos e confusos diálogos, temos uma radiografia da personagem. É nesses momentos que, de maneira impecável, mostram-se os traços do sujeito na pós-modernidade. Vejamos como exemplo um trecho da cena 22:

“FAGE: Para que pule pelos ares essa sociedade só há um meio contra a merda fedida que nos governa contra o fascismo acomodado que sufoca a autentica vida contra os ritmos dementes nas fábricas do capital contra o suor obsceno do

¹⁴⁴ Idem, pp. 113-114.

consumo indigesto contra a contaminada lavagem de cérebros nas escolas do regime contra a proliferação das larvas policiais que nos oprimem contra tudo o que impede o amor na sua espontaneidade total contra essa sociedade que tenta recuperar os jovens os abraçando com todo o afeto do polvo o único meio camaradas abaixar-lhes as calças e fazer-lhes cagar até estourar se afilia no comitê de ação direta dos institutos parisienses”¹⁴⁵

O tom desse discurso é absolutamente contemporâneo. Há todo um jogo de linguagem, desordenado e cheio de impulsividade. A fala aproxima-se mais de uma emoção do que de um discurso sócio-político racionalmente elaborado. O ato discursivo, além de ser crítico, está entrelaçado a uma linguagem que se aproxima do inconsciente. Frases profundamente idealistas se misturam a frases de revolta adolescente. Nesses momentos há uma complexa exposição psico-social da personagem. Vinaver dá nessa obra um excelente exemplo de como, com sua sutileza, o discurso crítico pós-moderno se apresenta na dramaturgia – sempre com uma forma (um jogo desordenado de linguagem) e um conteúdo (uma expressividade psico-social) próprios.

Heiner Müller: *Máquina Hamlet (Die Hamletmaschine, 1977)*

Estreada em Paris, no Théâtre Gerard Phillipe Saint-Denis, dirigida por Jourdheuil.¹⁴⁶ No Brasil, a encenação de *Hamletmaschine* aconteceu em 1987/8, dirigida por Márcio Aurélio e interpretada por Marilena Ansaldi, que interpretava todos os papéis, fazendo do texto um monólogo.

O pós-modernismo se afirma como um movimento que retorna ao modernismo, colhendo elementos dessa corrente e dando-lhe um novo e renovado impulso com toda a técnica cultural e comunicativa existente. As propostas de Peter Handke já eram um referência importante para as inquietações do momento. Mas a dramaturgia que realmente deu voz aos questionamentos narrativos e soube

¹⁴⁵ Idem, p. 102.

¹⁴⁶ RÖHL, Ruth. *O teatro de Heiner Müller*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1997, p. 55.

nortear um novo caminho foi a de Heiner Müller. Ele impôs um novo rumo à narratividade estabelecida. Com Müller constata-se a crise da dramaturgia e a necessidade de criar novas alternativas para a elaboração de uma narração.

A dramaturgia de Heiner Müller se caracteriza por estar constituída de enérgicos fragmentos dramáticos carregados de elementos poéticos que proporcionam uma incontável bagagem de possibilidades para a interpretação e a criação de propostas cênicas, especialmente aquelas que incorporam elementos performáticos na representação. As imagens estão cheias de ambigüidade, são intencionalmente incertas e suscetíveis de produzir um jogo simbólico infinito. A estrutura dramática apresentada por Müller é elaborada para privilegiar a manifestação da *performance* cênica e o livre desenvolvimento do trabalho do corpo. Seus textos fragmentados, suas cenas despedaçadas, seus diálogos e monólogos cheios de agressiva ironia compõem uma dramaturgia que provoca e gera estímulos para uma nova maneira de elaborar uma proposta cênica. Em suas entrevistas, o dramaturgo alemão não hesita em afirmar que sua intenção não é transformar ou reformular mas destruir coisas.

Mesmo dentro de sua estrutura simbólica, o teatro de Heiner Müller apresenta uma visível proposta política. Seus temas insistem na revisão do processo político alemão e na contestação do significado e da prática estabelecida diante do conceito de revolução. Müller questiona enfaticamente a construção dada ao socialismo na Alemanha da RDA antes da queda do muro de Berlin.

A prática intertextual permeia a prática poética de Müller. Sua dramaturgia mostra a constante utilização do acervo literário cultural. Esse artifício é proposital e explícito. Como ele mesmo afirma, conviver com os textos do passado é um “diálogo com os mortos”. O autor opina que todo texto criado está sempre em relação com textos de outros autores. O que ele acrescenta é a maneira como essa história mítica vinda do passado ou de outros trabalhos é revista. Nessa relação/apropriação, o enfoque da fonte original é transformado. Esse ponto de vista está em sintonia com as propostas vindas de Roland Barthes e do pós-estruturalismo. Müller não acredita que tenha inventado temas dramáticos. Ele sublinha que não é mais possível inventar conflitos trágicos, sendo possível

apenas retomá-los e fazer variações sobre eles. Reescreve na tradição literária, reutilizando o material deixado por Shakespeare ou por clássicos gregos como Sófocles e Ésquilo, dando-lhes uma nova perspectiva política e filosófica. Desde o título, o autor anuncia a fonte na qual se baseia, sublinhando o caráter intertextual de sua proposta. Temos exemplos disso em obras como *Prometheus (Prometeu)*, seguindo a obra de Ésquilo; *Zement (Cimento)*, baseado na obra de Gladkov; *Die Hamletmaschine (Máquina Hamlet)*, seguindo, entre outras fontes, o material dramático de Shakespeare; *Quartett (Quarteto)*, baseado no romance *Les Liasons Dangereuses*, de Choderlos de Laclos; *Macbeth* segundo a peça de Shakespeare; *Medeamaterial* segundo o mito elaborado por Eurípides.¹⁴⁷

Na dramática fragmentada da peça *Hamletmaschine* há uma confluência híbrida de diferentes procedências que se misturam. Mesmo com a complexa proposta do texto, é possível distinguir algumas dessas fontes. Müller combina elementos do teatro simbolista, com o Dadaísmo e o Teatro da Crueldade, de Antonin Artaud. Esses três elementos são reunidos por uma quarta influência que dá o tom fundamental ao drama: as propostas do Teatro Épico, de Bertolt Brecht. Assim, estamos diante de uma obra que poderia ser equiparada, em termos de proposta pós-moderna híbrida e intertextual, a um prédio de Venturi ou a um quadro de Rauschemberg. As propostas de Antonin Artaud são a inspiração primordial da teatralidade de Heiner Müller. O dramaturgo bebe das fontes da crueldade e da irracionalidade artaudiana, afirmando que sempre sentiu atração pela proposta de teatro desenvolvida nas teorias do teórico francês. Além de gerar um constante “incômodo” em relação às práticas teatrais comumente estabelecidas, Müller gosta da provocadora vitalidade primária inerentes a esse tipo de proposta cênica. Para ele, por meio de Artaud é possível recuperar um teatro em que se prioriza a linguagem do corpo que recusa a prisão do significado. O dramaturgo alemão introduz as concepções de Artaud em sua obra e as sustenta com teorias épicas desenvolvidas por Bertolt Brecht. Contrário a toda proposta de “encenação esclarecedora”, Müller vale-se do fragmento, do signo de Artaud e de

¹⁴⁷ Idem, p. 28.

Brecht para criar um material estranho que dificilmente é atingido, resolvido pela encenação. Existe a vontade criar uma estrutura artística que não se deixe transportar facilmente para o conceito.¹⁴⁸ A utilização entrelaçada das teorias de Artaud e Brecht não é unicamente utilizada por Heiner Müller na dramaturgia pós-moderna. A aproximação das propostas de ambos os teóricos é resultado de um processo de reflexão semiótica do teatro e da desintegração de elementos dramáticos tradicionais na prática teatral a partir dos anos 60. Isso implica duas características importantes (perceptíveis na dramaturgia de Müller): de um lado, a dissolução do diálogo tradicional no palco; e de outro, a introdução da experiência de *performance* cênica na dramaturgia.

A estrutura intertextual da peça é múltipla e com variadas referências que nem sempre são de fácil identificação. Além da fonte básica (*Hamlet, prince of Denmark*, de William Shakespeare), a peça *Hamletmaschine* é uma conjunção intertextual em que também aparece uma multiplicidade de outros textos que nela interferem. Essas subfontes vão desde outros textos do próprio Heiner Müller até diferentes de textos de Shakespeare (*Macbeth, Ricardo III*), e outros autores como Antonin Artaud, Walter Benjamin, Joseph Conrad, Fiodor Dostoiévski, T.S. Eliot, Boris Pasternak, entre outros.¹⁴⁹

As cinco cenas que dividem a peça refletem sobre a condição contemporânea, na qual aparecem as catástrofes da história e da cultura ocidental, bem como a crise da arte e da intelectualidade. *Hamletmaschine* é a metáfora do sujeito pós-moderno tentando se tornar uma máquina que nem sente nem pensa, conseguindo, desse modo, fugir da vivência e da angústia da era contemporânea.

Heiner Müller se baseia no conjunto de elementos dramáticos da peça *Hamlet*, de Shakespeare para os reutilizar, dando-lhe um novo sentido, uma renovada perspectiva. Essa reutilização pode ter elementos de hibridismo dentro

¹⁴⁸ Idem, p. 93.

¹⁴⁹ Idem, pp. 55-56.

da própria intertextualidade (Hamlet se torna Macbeth, Ofélia se torna Electra), assim como pode ter elementos de paródia e ironia:

*“O luto transformou-se em júbilo, o júbilo em voracidade, em cima do caixão o assassino trepou com a viúva PRECISO AJUDÁ-LO A LEVANTAR TIO ABRE AS PERNAS MÃEZINHA.”*¹⁵⁰

Encontramos outro exemplo disso quando o pai de Hamlet se apresenta. Na proposta de Müller, a maneira como aparece o fantasma do rei morto é bastante diferente da versão original de Shakespeare. O pai aparece com o machado com o qual foi assassinado ainda no crânio. O assassinato, além de ser mais violento, é mostrado com traços de paródia. Num só símbolo se misturam a catarse e a crueldade artaudiana com uma ironia agressiva diante do fato apresentado. No caso da paródia utilizada na intertextualidade de Müller, ela tem intenções críticas, especialmente do sistema social, mas não pretende desrespeitar o modelo usado como fonte. No caso de *Hamletmaschine*, a crítica é irônica. No entanto, há uma valorização (e não uma ridicularização) do texto e do mito vindo da fábula de Shakespeare.

A proposta intertextual do dramaturgo em *Hamletmaschine* é muito mais emaranhada que em *Macbeth*, por exemplo. Se a versão de *Macbeth* ainda permite claramente identificar o pré-texto de Shakespeare usado como fonte, no caso de *Hamletmaschine* em pouco consegue-se reconhecer a fonte do drama clássico sobre o príncipe da Dinamarca. O drama de Shakespeare, nesse caso, parece ser uma mera desculpa. A estrutura dramática da peça é propositalmente desregrada, os parâmetros dramáticos são desconstruídos totalmente. Não há uma demarcação específica do tempo e do espaço. A causalidade dos fatos é totalmente derrubada. A radical desconstrução dramática da peça a tornam um dos modelos mais

¹⁵⁰ MÜLLER, Heiner. *Quatro textos para teatro*. São Paulo, Editora HUCITEC, 1987, p. 25.

comentados e utilizados na dramaturgia pós-moderna. Müller deixa uma contundente proposta literária sobre um teatro do simbólico e do fragmentário.

A peça *Hamletmaschine* constitui um excelente exemplo de anti-fábula. Numa entrevista, o próprio Müller disse que não acreditava na fábula dramática. Não encontramos na peça uma história convencionalmente contada, descrita com fatos e informações claras, nem com ações que possuem uma relação de causalidade em que uma é conseqüência da anterior e propulsora da seguinte. Nessa proposta, as ações são “símbolos” altamente orgânicos a serviço, em primeiro lugar, do discurso interno, e, em segundo, da *performance* do texto representado. É necessário esclarecer que o fato de não haver uma história convencionalmente contada não implica na inexistência de uma narratividade. A fábula foi desconstruída para ser posteriormente reconstruída com uma nova utilização dos seus elementos dramáticos. De certo será preciso reformular determinados conceitos para nos aproximar desse tipo de proposta. Em primeiro lugar existem as ações, as personagens “fazem coisas”, mesmo que seja sob uma perspectiva simbólica. Ainda que esse conjunto de ações não esteja descrevendo um enredo legível, é possível interpretar um percurso dramático nelas. Desde o momento em que Hamlet se apresenta diante do público descrevendo o ritual funerário de que participa, passando pela apresentação de Ofélia até o momento em que Hamlet degola Marx, Lênin e Mao, terminando com as palavras finais de Ofélia (transformada em Electra) enfaixada numa cadeira de rodas, temos um percurso dramático. Mesmo em termos simbólicos, é possível ver uma história que aparece (não necessariamente começa), desenvolve-se e termina (não necessariamente com um desfecho lógico e sim) com um desfecho-símbolo contundente. Na cena final, Ofélia é enfaixada numa cadeira de rodas por homens trajados com aventais brancos, metáfora do sujeito pós-moderno submetido e dominado por uma sociedade tecno-científica. Todavia, sob a aparência de Ofélia, aparece Electra convocando à revolta e à vingança.

Em segundo lugar, existe uma narratividade. Ela tem traços épicos brechtianos. Isso implica numa narração de acontecimentos e de imagens (ambos os elementos adquirem uma presença antes simbólica que informativa) pela personagem. A narratividade épica também gera o uso do estranhamento de diferentes maneiras. A mais destacada acontece quando o ator explicita que não interpreta mais a personagem de Hamlet, deixando claro que ele é um ator que representa, mas paradoxalmente continua a falar um texto eminentemente poético e pré-estabelecido pelo autor:

“ INTÉRPRETE DE HAMLET

Não sou Hamlet. Não represento mais nenhum papel. Minhas palavras já não me dizem mais nada. Os meus pensamentos sugam o sangue das imagens. Meu drama não se realiza mais. Atrás de mim monta-se a cena. Por pessoas às quais meu drama não interessa, para pessoas às quais ele nada importa. A mim ele também já não interessa. Não entro mais (*os contra-regras, sem que o intérprete de Hamlet se aperceba, instalam uma geladeira e três aparelhos de televisão. Ruído de frigorífico. Três programas sem som*). A montagem cênica é um monumento. Representa em grandiloquência cêntupla, um homem que fez história.”¹⁵¹

Müller destrói o tempo, o espaço e todo sinal que possa implicar em algum tipo de discurso linear. Colhendo das sementes deixadas pelo Teatro do Absurdo, seu tempo e espaço, assim como o próprio discurso, é metafísico. Ele entra na discussão da ética e do comportamento do sujeito contemporâneo inserido num confuso processo social em transformação. As dimensões de espaço e tempo na peça estão estruturadas e carregadas de ambigüidade suficiente para gerar múltiplas e constantes interpretações. A eficiência da estrutura elaborada é capaz de abalar qualquer consenso interpretativo. Assim, apresentamos nossa análise sabendo que trata-se de uma versão possível entre muitas outras. No que se refere

¹⁵¹ MÜLLER, Heiner. *Quatro textos para teatro*. São Paulo, Editora HUCITEC, 1987, p. 74. (cena 4)

ao espaço, é possível identificar um ambiente (ou vários) determinado para cada uma das cinco cenas que compõem a peça: no primeiro, o(s) espaço(s) correspondente(s) ao funeral; no segundo, o “enormous room” onde Ofélia se apresenta; no terceiro, um lugar na Universidade dos Mortos; o quarto é simplesmente nomeado como “Espaço 2 destruído por Ofélia”; para terminar, o quinto espaço é um “Mar profundo” onde aparece Ofélia em cadeira de rodas. O tempo da peça acontece num intenso “presente performático”. Não há nenhuma relação cronológica entre as ações que compõem a narração. As ações narradas e descritas são, na maioria das vezes, utilizadas no tempo presente. Por momentos aparece o pensamento ou a lembrança de uma ação no pretérito. Em concordância com toda a estrutura dramática, o tempo e o espaço, iguais a todos os elementos que compõem a peça, têm uma função metafórica.

Analisando a estrutura dramática da peça, vemos que ela tem uma construção diferenciada, ou seja, a maneira como os elementos falas e rubricas são usadas, o modo como a peça é dividida, mostra um tipo de elaboração particular. *Hamletmaschine*, da mesma maneira que a peça original de Shakespeare, divide-se em cinco momentos, cinco cenas que fazem referência aos cinco atos da peça original. Essas partes poderiam ser nomeadas como cenas, seqüências ou simplesmente momentos. Cada uma tem uma estrutura dramática independente da outra. São cinco grandes fragmentos emendados, sendo cada um deles encabeçado por um título (segundo o exemplo brechtiano): “Álbum de família”, “A Europa da mulher”, “Scherzo”, “Peste em Buda / Batalha em Groenlândia” e “Espera feroz / Na terrível armadura / Milênios”.

Sobre a estrutura das falas, percebe-se que elas não se apóiam mais no diálogo como fonte de informação/argumentação/persuasão. A dialética dramática do diálogo é substituída pela dialética da imagem poética fragmentada. Os diálogos são escassos e a descrição de imagens mostra que a comunicação entre personagens é mais física do que verbal. As falas às vezes são explícitas, mas em outros momentos são totalmente indefinidas. Em algumas partes é definido o

código de monólogo ou diálogo, em outras o código nunca dá certezas: a fala pode ser um diálogo ou um monólogo, pode ser uma rubrica ou uma fala. As rubricas no texto são mínimas e escassamente descrevem alguma ação. No entanto, elas acentuam a presença dramática da imagem, ou seja, da *performance* cênica. As rubricas, nessa peça, têm uma função diferente em comparação à dramática convencional. Elas estão aí para desorientar e não necessariamente indicar. Contudo, sua carga metafórica reforça a construção simbólica do drama. Vejamos um exemplo disso, no início da terceira cena:

“3

SCHERZO

[Universidade dos mortos, Sussurros e murmúrios. Das suas tumbas (cátedras), os filósofos mortos atiram os seus livros sobre Hamlet. Galeria (balé) das mulheres mortas. A mulher na forca. A mulher com as veias cortadas. Etc. Hamlet contempla-as com a postura de um visitante de museu (teatro). As mulheres mortas rasgam-lhe as roupas do corpo. De um caixão erecto com a epígrafe HAMLET ! saem Cláudio e, vestida e caracterizada de puta, Ofélia. *Strip-tease* de Ofélia.]”¹⁵²

As personagens, na peça, não são especificadas nem enumeradas. Pela intertextualidade podemos induzir que são as mesmas que aparecem na fonte original, na peça de Shakespeare. No entanto, só duas parecem ter realmente uma presença dramática: Hamlet e Ofélia. As outras personagens tornam-se metáforas secundárias, aparições momentâneas. As personagens nunca têm uma identidade estável ou linear, quebrando uma fácil identificação com eles (numa outra maneira de elaborar o efeito de estranhamento brechtiano). Hamlet torna-se Macbeth, Ofélia torna-se Electra e Horácio torna-se Polônio. Eles não passam por processos psicológicos nem discursam sobre sua condição social. Seus momentos

¹⁵² MÜLLER, Heiner. *Quatro textos para teatro*. São Paulo, Editora HUCITEC, 1987, p. 27.

discursivos estão em coordenação com a estrutura simbólica da peça, estando carregados de expressividade metafísica.

A peça *Hamletmaschine* tem sido considerada como uma das mais difíceis e resistentes à encenação. Em seus depoimentos, o próprio Müller é bastante direto quanto a isso:

“Acho basicamente que a literatura existe para opor resistência ao teatro. Só quando um texto não pode ser representado, da forma como o teatro existe, é que ele é produtivo para o teatro, ou interessante”.¹⁵³

Natalie Sarraute: *Por um sim ou por um não (Pour un oui ou pour un non, 1982)*

O trabalho dramaturgico elaborado por Natalie Sarraute vem com toda a bagagem de experimentações feitas com o romance (*nouveau roman* francês). Entre as peças mais conhecidas da autora, podemos ressaltar *C'est beau (É bonito)*; *Elle est là (Ela está ali)* e *Pour un oui ou pour un non (Por um sim ou por um não)*. Seu teatro se caracteriza por privilegiar ações e conflitos que nascem do ato da fala. Há todo um universo *performático* no ato verbal cênico: os impulsos que levam a falar, um mau entendido devido à entoação usada em uma palavra dita, o nervosismo que leva a se expressar de maneira confusa sem conseguir elaborar um enunciado, um texto que mostra a própria dificuldade de poder se comunicar verbalmente. Tudo isso sem falar nas hesitações, silêncios, suspiros, ritmos rápidos ou lentos contidos no próprio exercício do uso da linguagem. São esses alguns exemplos de ações e conflitos que surgem do próprio ato da comunicação verbal entre sujeitos, no qual a língua não é importante, mas sim a maneira de usar a linguagem. Esse tipo de ação no ato da fala revela as características sociais e a estrutura psicológica da personagem, mesmo que não se

¹⁵³ RÖHL, Ruth. *O teatro de Heiner Müller*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1997, p. 55.

entre em maiores detalhes sobre eles. Esse tipo de proposta continua a trilha feita pelo Teatro do Absurdo, jogando com as palavras e dedicando-se a renovar o uso delas em cena.

A peça *Por um sim ou por um não* expõe como a palavra é um instrumento imperfeito que os seres humanos usam na sua tentativa de se comunicar, de se exprimir uns para os outros. Parte dessa imperfeição, dessa instabilidade, reside na maneira como é manipulada a voz na utilização dos fonemas. Elaborar-se um conflito dramático a partir da simples maneira de dar determinada entonação às palavras. Assim, mal-entendidos que podem ser gerados. É encenado, dessa maneira, o problema da comunicação humana.

Estamos diante de uma des-fábula. Os diferentes elementos dramáticos que compõem a história perdem intensidade: personagens, ações, linha dramática, desfecho, tempo e espaço. Há um conflito entre H1 e H2, aparentemente banal, mas sendo de vital importância. É uma discussão em torno da maneira como um dos amigos pronunciou a fala “É bom... isso” ao se dirigir ao outro. Os debates tratam da entoação usada nessa frase e das conotações que poderiam ser interpretadas a partir disso. Um trecho da peça o reflete com clareza:

“HOMEM 1: Não é brincadeira? Está falando sério?”

HOMEM 2: É, muito sério. Totalmente.

HOMEM 1: Escuta, me diz se estou sonhando... se estou errado... Você tinha me falado de um sucesso seu... Exatamente qual?

HOMEM 2: Ah, isso não importa... um sucesso qualquer...

HOMEM 1: E então eu te falei: “É bom isso”?

HOMEM 2: (suspirando) Não, não foi assim, nada disso... tinha entre o “é bom” e o “isso” um intervalo maior: “é booom... isso”. Tinha um acento em “bom”... arrastando-o assim: “booom...”, e uma pausa antes do “isso”... Têm outra importância.

HOMEM 1: E isso... é, nunca tão bem dito... esse “isso” precedido de uma pausa te levou a terminar comigo...

HOMEM 2: Bom... terminar... nunca terminei... Sei lá, não definitivamente... só me afastei um pouco...”¹⁵⁴

A peça se desenvolve em um único ato. Os textos se baseiam no diálogo convencional. As falas são uma particular conjunção híbrida do diálogo realista com o diálogo beckettiano. Algumas partes são vitais, exuberantes, rítmicas (com aquele perfeito “pingue-pongue” conversacional realista) e claras. No entanto, outras partes do diálogo tornam-se tão lacônicas que subitamente descarregam a linguagem até fazer com que o silêncio se instale (como acontece nos diálogos beckettianos). A utilização e a própria discussão sobre as palavras, no seguinte trecho, exemplifica algumas dessas características. Isso é uma constante nos diálogos desenvolvidos:

“HOMEM 2: (amedrontado) Já falei para você; não é nada que dê para dizer... nada que dê para falar...

HOMEM 1: Vai, me diz ...

HOMEM 2: Bom, são palavras precisamente...

HOMEM 1: Palavras? Entre nós? Não diga que tem havido palavras entre nós... Não é possível... eu lembraria!

HOMEM 2: Não, não esse tipo de palavras... Outras palavras... não as que se diz que “tem havido” mas sim precisamente as que “não tem havido”, essas que, sem saber como, vêm para você...

HOMEM 1: Quais? Que palavras? Você me deixa intrigado... está me afligindo...

HOMEM 2: Mas eu não quero te afligir... É que... se eu as falar...

HOMEM 1: Que? Que aconteceria? Você me diz que não é nada e...

HOMEM 2: Mas precisamente por isso. Não é nada... e por causa dessa nada...

¹⁵⁴ SARRAUTE, Nathalie. *Por um sí o por um no*. Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España. # 32, 1994, pp. 25-26.

HOMEM 1: Ah, já entendo... E por causa desse nada você se afastou? Por isso você quis terminar comigo?

HOMEM 2: (suspirando) É... por isso... Você não vai entender nunca... ninguém, na verdade, poderia entender...

HOMEM 1: Tenta... não sou assim tão fechado...

HOMEM 2: Ah, é sim! Para isso você é... Além disso, todos vocês são.

HOMEM 1: Vai, fala logo... depois a gente vê...¹⁵⁵

O tempo e o espaço são indefinidos. Sua descrição ou definição não tem nenhuma importância para o desenvolvimento da história. Contudo, podemos deduzir que estamos no espaço de H 2 (Homem 2), já que ele é visitado por H 1 (Homem 1). Não há intervalos nem cortes no tempo. O tempo da peça é o tempo em que o diálogo se desenvolve em cena. Mais uma vez, o presente dramático, performático, é particularmente fortalecido na proposta narrativa.

Quatro personagens aparecem na obra. Eles serão identificados simplesmente como: Homem 1, Homem 2, Homem 3, Mulher. Na dramaturgia de Sarraute a identidade social e psicológica dos caracteres é mínima. As personagens escapam de nossa total percepção. Elas jamais podem ser apreendidas pelo receptor. A ação da peça se sustenta no diálogo dialético entre duas personagens (Homem 1 e Homem 2), dois seres antagônicos e diferentes que, mesmo precisando um do outro, não conseguem evitar as dificuldades das suas divergências. São representadas, dessa forma, duas maneiras de encarar e entender a vida.

“HOMEM 1: É... entendo...

HOMEM 2: Se não fosse a ver mais esse lugar... seria... como se... sei lá... É, para mim, percebe?... a vida está aqui... Mas, o que há com você?

HOMEM 1: “A vida está aqui... simples e tranquila...” É de Verlaine, não é mesmo?

HOMEM 2: Sim, é de Verlaine... mas, por que?

HOMEM 1: De Verlaine. Isso mesmo.

HOMEM 2: Nem pensei em Verlaine... Só falei: “A vida está aqui”. Só isso.

HOMEM 1: Mas a continuação vinha sozinha, só era preciso seguir... Em alguma coisa era preciso perceber que tínhamos estudado...

HOMEM 2: Mas eu não continuei... Por que estou me defendendo? O que é? Eu te atazanei assim de uma hora para outra?”¹⁵⁶

Sarraute dá à fala uma forte presença cênica, desautorizando as formas dialógicas do drama convencional. Na sua dramaturgia, podemos afirmar literalmente que fala é ação. Ela sabe representar dramaticamente o próprio ato social lingüístico. Suas contribuições para as renovações formais na elaboração do diálogo são muito frutíferas. As propostas e preocupações formuladas por ela influenciaram bastante vários dramaturgos contemporâneos.

Bernard-Marie Koltès: *Na solidão dos campos de algodão (Dans la solitude des champs de coton, 1986)*

Patrice Chéreau, em 1987, encenou a peça com o Théâtre des Amandiers em Nanterre.

Bernard-Marie Koltès esteve sempre impulsionado por um jogo alternado de admiração e rejeição em relação às convenções teatrais. Essa é uma característica marcante dos dramaturgos da pós-modernidade. Sempre foi apaixonado pelo cinema, porém escreveu invariavelmente para o teatro. Como o mesmo Koltès o manifestou, ele via a cena de teatro como um lugar provisório de onde as personagens parecem estar desejando ir embora. Para ele existia o seguinte dilema: se isso aqui não é a vida de verdade, o que fazer para fugir desse lugar? Renegava do teatro porque era o oposto da vida. Como ele mesmo expressava:

¹⁵⁵ Idem, pp.23-25

¹⁵⁶ Idem, p.43.

“Sempre detestei um pouco o teatro porque o teatro é o contrário da vida; mas sempre volto para ele e gosto dele porque é o único lugar em que se diz que não é vida.”¹⁵⁷

Nos anos oitenta, Koltès era um autor obscuro e de complexa decifração. Com o passar do tempo ele foi se tornando cada vez mais claro, definitivo. Seus trabalhos foram se afirmando como símbolo de características e perturbações da época contemporânea. Na peça *Na solidão dos campos de algodão*, o sentido é bastante tocante, embora não se manifeste de maneira descritiva ou explícita. O autor fala, nas suas intenções temáticas, sobre a transação comercial referente a valores proibidos ou estritamente controlados e sobre a troca do desejo entre fornecedores e consumidores. Koltès rejeita todo romantismo. A ação da peça mostra a descarnada visão comercial que tomaram as atitudes e relações humanas. Como Koltès expressa: “Não é que eu queira ignorar a afetividade, mas mostrar que a afetividade também existe no comércio.”¹⁵⁸

As duas personagens, nas suas ações e compulsões, representam cada vez melhor as barreiras e inquietações do sujeito pós-moderno. Está tudo aí: a fragmentação, a vontade de expressão misturada à rejeição diante de um discurso (metanarrativa) que se deseja mas do qual se desconfia, a neurose entre os seres humanos ao fazerem contato através do desejo agora comercializado e o medo da descartabilidade humana. Isso só para mencionar algumas questões. Na peça, mesmo com a enorme descrição de ações e opiniões, nunca se explica realmente o que acontece. Não há uma fábula nem é dado um enredo orientador. O conjunto de ações apresentadas terá de ser pesquisado e avaliado pelo receptor, que vai entendendo intuitiva e subjetivamente o real sentido dos fatos. Sente-se que alguma coisa está acontecendo, porém mesmo com essa certeza é difícil definir o

¹⁵⁷ RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o teatro contemporâneo*. São Paulo, Editora Martins Fontes, 1998, p. 216.

¹⁵⁸ KOLTÈS, Bernard-Marie. *En la soledad de los campos de algodón /Regreso al desierto*. Navarra, Editorial Hiru, 2001, pp. 12-13.

quê. Nesse aspecto, Koltès escreveu um texto de ampla complexidade que foge da interpretação imediata. A grande ação dramática e a grande metáfora da peça é o peso da transação comercial entre esses dois seres. Nesse espaço e nessa ação, irrompem os desejos, a solidão, a vontade e o medo, o impulso e a repressão, a atração que exercem tanto o amor quanto o ódio.

Na estrutura da obra não há pulos no tempo nem mudanças de espaço. Koltès rejeita esses artifícios. Ele estabelece o desenvolvimento de uma linearidade de tempo-espaço do começo ao fim. Nesse sentido, emprega a regra das três unidades básicas (ação, lugar e tempo) ao modo clássico. No entanto, é possível perceber uma maneira particular de usar o tempo (ênfático no presente) e o espaço (como um lugar marginal). Analisando o tempo, nessa peça, percebemos como detalhe importante do texto, que as falas remetem principalmente a conflitos e desejos no presente. Paradoxalmente as informações do comprador e do vendedor descrevem de maneira detalhada os fatos vivenciados, os gestos feitos, seus projetos e suas intenções (explícitas ou mascaradas). Mas toda essa informação remete prioritariamente ao urgente presente das personagens. Não há uma presença do passado, nem de um futuro distante. O presente e suas exigências de resolução são imperiosos. Por outro lado, os espaços dramáticos em Koltès são sempre lugares abandonados, excluídos, à margem da cidade estabelecida e organizada. Áreas de clandestinidade em que o sujeito se apresenta, espaços residuais dos centros urbanos ou industriais, locais abandonados, marginalizados, esquecidos e deixados de lado. É nesses lugares que serão representadas as metáforas da vida contemporânea. São territórios desolados em que os seres se enfrentam pela sobrevivência de seus desejos. Aí acontecem ações em que aparecem relações de tráfico, de troca mercantil, de extorsão ou comércio. Isso revela o olhar descarnado da condição humana segundo o autor. Nesse ambiente, desapareceu todo resto de afetividade e de sentimento idealista. Os espaços dramáticos de Koltès estão entre a profunda metáfora e a realidade, entre a fronteira da vida civilizada e o mundo selvagem. São lugares ao mesmo tempo excluídos e libertos da norma social. Vejamos um

trecho sintetizado, da primeira parte da peça, para nos aproximar dos análises estabelecidos até o momento:

“O DEALER

Se caminha pela rua, nessa hora e nesse lugar, é porque deseja algo que não tem, e esse algo, eu, posso lhe proporcionar; já que se estou nesse espaço faz mais tempo do que você e por mais tempo do que você, e se não fujo daqui mesmo sendo essa a hora das relações selvagens entre os homens e os animais, é por causa de ter o que faz falta para satisfazer o desejo que passa diante de mim, e é como um peso que devo tirar de cima as costas de qualquer homem ou animal que passar diante de mim.

Por causa disso me aproximo de você, mesmo sendo a hora em que comumente o homem e o animal se lançam com selvageria um sobre o outro, me aproximo, eu, de você, com as mãos abertas e as palmas voltadas em direção a você, com a humildade de quem propõe diante de quem compra, com a humildade de quem possui diante de quem deseja; e vejo seu desejo como se vê uma luz que se acenda, trás uma janela no alto de um prédio, ao anoitecer...

.....

Diga-me, então, virgem melancólica, nesse momento em que rosnam surdamente homens e animais, me diz que coisa deseja porque eu a posso proporcionar para você, e a vou proporcionar para você com suavidade, quase com respeito, talvez com afeto..... mas não me peça que adivinhe o seu desejo; ficaria na obrigação de enumerar tudo o que possuo para satisfazer ao que passam diante de mim desde o tempo que levo aqui, e o tempo necessário para essa enumeração ressecaria meu coração e esgotaria sem dúvida sua esperança.

O CLIENTE

Não caminho por certo lugar e a certa hora; caminho, só isso, indo de um ponto a outro, por assunto privados que se negociam nesses pontos e não durante o percurso; não conheço nenhum crepúsculo nem algum tipo de desejo e quero esquecer os acidentes do meu percurso. Eu ia desde essa janela iluminada, atrás de mim, ali em cima, até aquela outra janela iluminada, ali em frente, segundo uma

linha muito reta que passa através de você porque você têm se situado nela deliberadamente.

Sobre o que desejo, se tivesse algum desejo que pudesse lembrar aqui, na escuridão do crepúsculo, no meio dos grunhidos dos animais com o rabo entre as pernas, além desse desejo certo que tenho de ver como abandona a humildade sem me presentear com a sua arrogância – pois mesmo tendo alguma queda pela arrogância, odeio a humildade, em mim e nos outros, e essa troca me desagrada -, aquilo que eu desejaria, você com certeza não o teria. Meu desejo, se o houvesse, se o expressasse, queimaria seu rosto, lhe faria retirar as mãos com um grito, e fugiria na escuridão tão rápido quanto um cão que corre com o rabo entre as pernas. Mas não, o desarranjo desse lugar e dessa horta me faz esquecer se alguma vez tive um desejo que agora pudesse lembrar, não, não o tenho como também não tenho uma oferta a lhe fazer, e vai ser preciso que se afaste para que não me veja obrigado a fazê-la, que desapareça do eixo que eu seguia, que se anule, já que essa luz de ali em cima, na parte alta do prédio, na qual a escuridão se aproxima, segue brilhando imperturbável; perfura a escuridão como um fósforo inflamado perfura o farrapo que a pretende sufocar.

O DEALER

Você tem razão quando pensa que não desço de nenhuma parte nem tenho intenção alguma de subir, mas estaria errado se achasse que isso me atormenta. Evito os elevadores como um cachorro evita a água. Não é que eles não queiram me abrir suas portas nem que me cause repulsa ficar fechado neles; mas sim que os elevadores em movimento me provocam umas cócegas, gosto que parem de fazê-las enquanto minha dignidade assim o reclame. Alguns elevadores são como drogas, seu uso excessivo te faz flutuar, já que você não sabe se sobe ou desce, você toma as linhas curvas por linhas retas até que o fogo se congela no seu centro. » 159

A estrutura da peça, sua forma literária, é fortemente pós-moderna. Espaço e tempo simbólico, a palavra como fonte de discussão e ação (mas sobretudo

como performance cênica) e o hibridismo entre diálogo e monólogo, são algumas das características a ser destacadas. Como mencionamos, a palavra é fonte de *performance* cênica. Ao contrário do esvaziamento ou minimalismo que aparecem em outras propostas, aqui encontramos a beira oposta. Há uma verbalidade quase saturada, incessante e instintiva (não são discursos com intercâmbios de pensamento racional). Assim, a ritualização da representação pede praticamente uma litania verbal em que as verdadeiras intenções nunca são abertamente expostas. Koltès reivindica o valor da palavra na ação e na *performance* cênica. A palavra é o principal instrumento teatral dramaturgico que ele usa até as últimas conseqüências, tornando-a o principal veículo da ação.

Outra característica importante na peça encontra-se no particular hibridismo entre monólogo e diálogo. Ambas as formas se fundem nessa proposta dramaturgica de Koltès. Cada fala da personagem é uma extensa réplica que se torna um monólogo retoricamente construído em que cada um (cliente e vendedor) responde aos argumentos expressos pelo outro. Não são diálogos rápidos o entrecortados. Por outro lado, também não são monólogos isolados e descritivos. Os diálogos-monólogos entre as personagens exigem uma escuta particular e intensa entre eles. O trecho a seguir (também sintetizado), correspondente à última parte, pode nos orientar sobre como esse tipo de estrutura funciona no texto:

“O CLIENTE

Preferia que fosse retorcido ao invés de se mostrar amigável. A amizade é mais mesquinha que a traição. De haver precisado algum sentimento, teria falado, teria perguntado o preço e quitado minha dívida. Mas os sentimentos só podem se trocar com seus semelhantes; é um falso comercio com moeda falsa, um comercio de pobre que imita o comercio. Por acaso se troca um saco de arroz por um saco de trigo? Você não tem nada a propor, por isso espalha seus sentimentos por cima da prateleira, como acostumam fazer os comércios ruins em épocas de liquidação, e depois não é mais possível reclamar pelo produto. Eu não tenho nenhum

¹⁵⁹ Idem, ps. 25-29

sentimento para lhe dar em troca; não possuo essa moeda, não tenho pensado em levá-la comigo, pode me revistar. Então, guarde sua mão no seu bolso, guarde sua mãe na sua família, guarde suas lembranças para sua solidão, é o mínimo que se pode pedir.

.....

Eu não pretendo nem lhe ofender nem lhe agradar, não quero ser bom nem ruim, nem bater, nem que batam em mim, nem seduzir, nem que você tente me seduzir. Quero ser zero. Desconfia da cordialidade, não tenho vocação de irmã da caridade, e mais que a dos golpes, temo a violência da camaradagem. Sejam os dois zeros muito redondos, impenetráveis um para o outro, provisoriamente justapostos, e que rodam, cada um na sua própria direção. Aqui, a sós você e eu, na solidão infinita dessa hora e desse lugar que não são nem uma hora nem um lugar que se possa definir, porque não há motivo algum para que eu me encontre aqui com você nem motivo algum para que você se atravesse comigo nem motivo para a cordialidade nem cifra razoável para nos adiantar e nos dar um sentido, sejamos dois singelos, solitários e orgulhosos zeros.

O DEALER

Mas agora é tarde demais, a contagem regressiva já tem começado e vai ser preciso apressá-la. É justo roubar a quem não quer ceder e guarda zelosamente seus cofres para seu prazer solitário, mas é vulgar roubar quando tudo está por ser vendido e tudo por ser comprado. E se é provisoriamente conveniente estar endividado com alguém - o que não é mais do que eu um prazo justo outorgado - resulta obsceno dar e obsceno aceitar algo de graça.

.....

Desconfie do comerciante: o comerciante que é roubado tem mais zelo que o proprietário que é saqueado, desconfie do comerciante: seu discurso tem a aparência do respeito e a doçura, a aparência da humildade, a aparência do amor, só a aparência.

O CLIENTE

O que você tem perdido que eu tenha ganhado? Mesmo removendo muito na minha memória, eu não tenho ganhado nada. Estou disposto a pagar o preço das

coisas; mas não pago o vento, a escuridão, o nada que há entre nós. Se você tem perdido algo se sua fortuna é mais leviana do que era antes de se atravessar comigo, onde foi parar o que falta aos dois? Mostra-me. Não, não tenho desfrutado de nada, não vou pagar nada.

O *DEALER*

Se quer saber o que desde o começo estava escrito na sua nota fiscal, e que vai ter que pagar antes de me dar as costas, vou lhe dizer que é a espera, e a paciência, e o artigo que o vendedor faz para o cliente, e a esperança de vender, sobretudo a esperança, que torna em devedor a qualquer homem que se aproxime de outro com uma petição no olhar. De toda promessa de venda se deduz a promessa de compra, e o débito deve ser pago por quem quebra a promessa.”¹⁶⁰

Não temos nenhuma definição de personagens com descrições no tempo ou no espaço, ou com dados sociopsicológicos. São simplesmente nomeados como o Vendedor e o Comprador. Os nomes com os quais são identificados já implicam uma ação de maneira dramaticamente real e ao mesmo tempo de uma enorme complexidade simbólica. Esses dois seres têm um encontro abstrato que se torna uma espécie de dança ritual com toques de tragicidade. É a dança de uma ânsia de satisfação paralelamente insinuada e desrealizada, uma vontade urgente que é comentada incessantemente por meio da fala. O “Deal” é aquele que realiza transações comerciais à base de valores proibidos ou estritamente controlados. Esses dois seres estão ligados pela permanente exibição do desejo e a perigosa possibilidade de satisfazê-lo. O constante jogo de poder entre quem possui o prazer e quem o pede.¹⁶¹ As personagens, na sua indefinição, na sua não-descrição, deixam-se atingir mesmo com a pouca informação que temos deles. Embora não desvendados, ambos os sujeitos conseguem ser captados e percebidos em toda a sua complexidade.

¹⁶⁰ Idem, ps. 49-22

¹⁶¹ RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o teatro contemporâneo*. São Paulo, Editora Martins Fontes, 1998, p. 26.

A dramaturgia de Bernard-Marie Koltès se tornou um dos modelos que exercem forte influência na escrita cênica atual. As peças de Koltès tiveram encenações marcantes na França, realizadas por Patrice Chéreau, um dos mais importantes diretores europeus. Os cinco textos teatrais que compõem sua trajetória evocam um universo pessoal cheio de complexidade e sutilezas que conseguem metaforizar as percepções do momento contemporâneo. As angústias pós-modernas estão efetivamente refletidas e poetizadas em seu trabalho cênico-literário.

Sarah Kane: *O amor de Fedra (Phaedra's Love, 1996)*

A peça teve sua estréia no Gate Theatre de Londres, em 15 de maio de 1996, dirigida pela própria autora.

A estréia de Kane (1971 – 1999) como dramaturga se deu com *Arrebtado (Blasted, 1995)*. Mesmo com a rejeição inicial recebida se tornou uma peça fundamental no atual teatro britânico. Inquietava a representação da violência e do sexo no cenário. Muitos críticos mostravam outro tipo de hostilidade diante do hibridismo na peça, que, segundo eles, era ineficaz. Ela começava com um código realista, mas na segunda parte se transformava subitamente numa peça expressionista.

Os críticos incluem a dramaturgia da autora dentro de uma corrente nomeada como “Teatro da violência”. No caso de Sara Kane há uma reflexão política sob a simbologia da violência sexual (elemento constante em seus trabalhos). Kane traslada para o interior de uma habitação comum as características e regras que regem a vida pública. No caso da tragédia *Fedra* a autora enfatiza nessa metáfora a intimidade pessoal e conflitada da personagem. Kane é bastante explícita quando relaciona a opressão particular das personagens com a opressão social que prevalece no contexto contemporâneo. Como ela mesmo expressou, existe uma clara relação de causa-efeito entre a violência sexual e a violência pública.

Geralmente os comportamentos mais brutais vêm do sexo masculino. De outro lado, na dramaturgia de Kane, a ação gira em torno de mulheres que vivenciam intensamente relacionamentos masoquistas com homens autodestrutivos e niilistas.

Os críticos perceberam o tratamento particular que Kane, diferentemente dos seus contemporâneos ingleses apoiados no diálogo convencional, dava ao tratamento da imagem e da metáfora na sua dramaturgia. Parte dessa especial utilização da imagem está na maneira como introduz o uso dos objetos na ação. Eles se tornam objetos de significação metafórica com uma contundente complexidade dramática. Esses elementos simbólicos são quase como se fossem pequenos personagens que participam da ação. Vejamos alguns deles no seguinte exemplo:

“CENA 4

HIPÓLITO olha para a televisão com o som muito baixo.

Brinca com um carrinho de controle remoto.

Percorre a habitação como um cometa...

Seu olhar vai e vem entre o carrinho e a televisão, sem que aparentemente lhe cause prazer nenhuma das duas coisas.

Come de um saco grande de guloseimas diferentes que tem em cima de seu regaço.

FEDRA entra com vários presentes embrulhados.

Fica em pé uns instantes, olhando-o.

Ele não a olha.

FEDRA se introduz mais na habitação.

Deixa os presentes e começa a ordenar a habitação – recolhe meias e cuecas e procura um lugar onde deixá-las.

Não encontra nenhum, então volta a deixá-las no chão, formando uma pilha ordenada.

Recolhe os saquinhos vazios de batata frita e guloseimas e os coloca no lixo.

HIPÓLITO continua olhando a televisão.

*FEDRA se movimenta para acender uma luz mais forte.”*¹⁶²

Mesmo tendo escrito um texto para cinema, o roteiro do curta *Pele* (*Skin*, 1995), Kane se entregou inteiramente à escrita teatral, mostrando inclusive sua desconfiança diante da representação cinematográfica. Antes de sua morte, expressou o desejo de que nenhuma de suas obras fosse adaptada para o cinema. Ela só concebia a existência de suas obras como expressões absolutamente teatrais:

“Deu-me uma espécie particular de ataque ao ver todo esse lixo naturalista que estava sendo produzido e decidi que queria escrever uma obra que jamais se pudesse adaptar como filme, inclusive, que nunca se pudesse gravar para televisão, nem se tornar romance; o único que se poderia fazer com ela seria representá-la no cenário.”¹⁶³

Essa inquietação não foi empecilho para que muitos elementos vindos da cinematografia fossem incorporados e adaptados à linguagem dramática e teatral.

Cabe destacar que, na sua dramaturgia, Sarah Kane, como tantos outros dramaturgos da pós-modernidade, bebe especialmente das fontes de Antonin Artaud. Mais do que simplesmente hibridista, ela se nutre das suas influências e lhes dá um novo vigor e traço. Como assinala Carlos Marchena (crítico e diretor de teatro que fez a versão de *O amor de Fedra* na Espanha), Sarah Kane “pode chegar a ser mais surrealista que o André Breton dos melhores tempos, mais absurda que uma antologia do teatro do absurdo ou mais cruel que a crueldade artaudiana.”¹⁶⁴

¹⁶² Kane, Sara. *El amor de Fedra*. Em: Revista Primer Acto. Cuadernos de Investigación Teatral, # 293, Madrid, 2002, p. 53

¹⁶³ Idem, pp. 12-13.

¹⁶⁴ Idem, p. 44.

Desde *Arrebtado*, no contínuo desenvolvimento de sua dramaturgia, Sarah Kane foi se afastando cada vez mais do naturalismo. Isso ficou claro nos seus últimos dois trabalhos, *Ânsia* (Crave, 1998) e *4.48 Psychosis* (2000). Nessas peças, as mais introspectivas, ela dispensa totalmente as noções habituais de personagem e fábula dramática, prescindindo do enredo. Atualmente *4,48 Psicose* é a sua peça mais encenada. O Royal Court Theater fez uma montagem em 2002. No final do mesmo ano, o diretor francês Claude Régy fez outra, protagonizada pela atriz Isabelle Huppert. A estréia foi no Théâtre des Bouffes du Nord, e a partir do ano seguinte a montagem percorreu diversas capitais do mundo. Em 2003 a peça foi montada em São Paulo, dirigida por Nelson de Sá.¹⁶⁵

Na peça *O amor de Fedra*, Kane explora os territórios mentais do indivíduo, concentrando-se em temas como a perda e a natureza do amor, assim como as compulsões de suicídio e assassinato manifestadas pelo indivíduo quando se encontra encurralado. Nela estão os três temas fundamentais da autora: a violência social, o amor e a morte.

Nessa obra há uma afinidade com a tragédia clássica e uma recreação simbólica sobre o mito de Fedra. Assim como Heiner Müller faz com Hamlet, Kane propõe um novo tipo de apropriação intertextual com o texto de Sêneca e o mito da personagem. Sublinha a idéia de que os conflitos são os mesmos, mudando só o contexto. Essa proposta dramática também segue os rumos do intertextual e do híbrido teatral. Sarah Kane deglute influências que vão desde a tragédia grega, o teatro Elisabetano, o realismo e o naturalismo inglês. Todos esses elementos estão aí, entrelaçados e misturados, segundo a orquestração dramática da autora.

Em *O amor de Fedra*, o silêncio beckettiano adquire um enorme peso dramático: aquilo que não é dito, não é aceito ou não pode ser pronunciado. A ação carrega uma violência humana que se torna poética quando é quebrada pela

¹⁶⁵ A peça foi protagonizada por Luiz Päetow e Luciana Vendramini. A partir de então foram realizadas posteriores encenações.

abstenção de falar da personagem. Kane complementa o silêncio beckettiano com outro elemento dramático, tão importante quanto esse: o “olhar” da personagem. Se a grande contribuição de Beckett para a dramaturgia contemporânea foi introduzir a importância do silêncio no drama, Kane faz o mesmo quando insere a maneira como personagem “age olhando”. Também, como foi mencionado, quando acrescenta uma rubrica em que a personagem “age no silêncio” simplesmente omitindo toda resposta. Essa simples e fundamental ação pode ter a mesma categoria de uma fala, na estrutura do texto. Inclusive, esse gesto dramático pode sobrepor sua força diante da palavra. No trecho (Cena 4) a ser mostrado, podemos perceber a presença dramática desses silêncios e olhares na estrutura:

“HIPÓLITO: Sei o quê você queria dizer. Está certa. As mulheres me acham muito mais atraente agora que estou gordo.

Acham que devo ter algum segredo.

(Assoa o nariz com a meia e a joga)

Estou gordo. Estou nojento. Deprimente.

Mas não paro de transar. Portanto...

(Olha para FEDRA. Ela não responde.)

Vamos, mãe, responde.

FEDRA: Não me chama assim.

HIPÓLITO: Portanto... devo ser muito bom de cama. Não é?

FEDRA *(Não responde)*

HIPÓLITO: Por quê não deveria chamar você de mãe, Mãe? Eu achava que o certo era isso. Uma grande família feliz. Os membros da realeza mais populares de todos os tempos. Ou isso te faz sentir velha?

FEDRA *(Não responde)*

HIPÓLITO: Você me odeia agora?

FEDRA: Por que você quer que eu te odeie?

HIPÓLITO: Não quero. Mas você vai me odiar. No final.

FEDRA: Nunca.

HIPÓLITO: Todos fazem isso.

FEDRA: Eu não

Olham-se fixamente.

HIPÓLITO *aparta o olhar.*

HIPÓLITO: Por que você não vai bater papo com Estrofe, ela é sua filha, eu não sou teu filho. Qual o motivo de toda essa preocupação por mim?

FEDRA: Amo você.

Silêncio

HIPÓLITO: Por que?

FEDRA: Você é difícil. Mal-humorado, cínico, amargurado, gordo, decadente, mal-criado. Deita na cama o dia todo e depois fica assistindo televisão a noite toda, arma a maior confusão de cabo a rabo na casa com sono nos olhos e nenhum pensamento para ninguém. Você sofre. Adoro você.

HIPÓLITO: Isso não é muito lógico.

FEDRA: O amor não é.

HIPÓLITO e FEDRA se olham em silêncio.

Ele volta a prestar atenção na televisão e ao carrinho.

FEDRA: Você nunca pensou em se deitar comigo? ¹⁶⁶

A peça está dividida em 8 cenas. Algumas delas com diálogos intensos e acelerados. Outras cenas, pelo contrário, estão dominadas por uma rubrica em que a imagem, trágica ou compulsiva, se instala para suspender o tempo. No texto de Kane, os diálogos são rápidos e curtos, mas com silêncios importantes. Assim como na dramaturgia de Harold Pinter, a troca de palavras e frases está cheia de lacunas, mistérios e subentendidos a serem desvendados. Outra característica, nos diálogos do texto, reside na maneira como as falas e indicações cênicas se misturam: palavras, gestos e onomatopéias são todas partes do texto dialógico. Vejamos um exemplo disso, em um trecho da Cena 3:

“FEDRA: Alguma vez você tem pensado, pensado que o coração se quebraria?

ESTROFE: Não.

FEDRA: [Alguma vez] você quis abrir seu peito e o arrancar para deter a dor?

ESTROFE: Isso mataria você.

FEDRA: Isso está me matando.

ESTROFE: Não. Parece, só.

FEDRA: Uma lança no flanco, me queimando.

ESTROFE: Hipólito.

FEDRA (*grita*)

ESTROFE: Você está apaixonada por ele.

FEDRA (*ri histérica*): Do que você está falando?

ESTROFE: Tem obsessão por ele.

FEDRA: Não.

ESTROFE (olha para ela)

FEDRA: É tão evidente assim?

ESTROFE: Sou tua filha.

FEDRA: Acha ele atraente?

ESTROFE: Antes achava que sim.

FEDRA: O que mudou?

ESTROFE: Cheguei a conhecê-lo.

FEDRA: Não gosta mais dele?

ESTROFE: Não especialmente.

FEDRA: Não gosta de Hipólito?

ESTROFE: Não, realmente não.

FEDRA: Mas todo mundo gosta de Hipólito.

ESTROFE: Eu moro com ele.

FEDRA: É uma casa grande.

ESTROFE: É um homem grande.”¹⁶⁷

¹⁶⁶ Idem, pp. 54-55

¹⁶⁷ Idem, p. 51

Como mencionamos, a rubrica adquire grande importância na dramaturgia de Kane. Existem cenas em que ela prevalece diante da palavra como alicerce da simbologia e da ação poética. Nessas cenas, em que a imagem tem uma presença avantajada, a palavra quase não tem lugar. Desse modo, a estrutura dramática apresenta uma forte influência da cinematografia. A Cena 7 da peça é um exemplo esclarecedor:

“CENA 7

O cadáver de FEDRA jaz em cima de uma pira funerária, coberto.

Entra TESEO.

Aproxima-se da pira.

Levanta o tecido e olha o rosto de FEDRA.

Deixa cair o tecido.

Ajoelha-se diante do cadáver de FEDRA.

Rasga a roupa, depois a pele, depois o cabelo, cada vez mais histericamente, até ficar exausto.

Mas não chora.

Fica em pé e acende a pira funerária – FEDRA arde em chamas.

TESEO: Vou matá-lo.”¹⁶⁸

Na peça existem seis personagens individuais: Hipólito, Fedra, Estrofe, Teseo, o Médico e o Sacerdote. Na fábula estamos diante de um triângulo amoroso entre Fedra, Hipólito e Estrofe. Nessa tríade, Teseo, um asséptico médico e um sacerdote de religiosidade estereotipada e hipócrita é apenas uma aparição secundária. Além das personagens individuais, existe um grupo de sete papéis que fazem referência a um coro dramático. Nesse grupo, nomeado como “multidão”, estão Homem 1, Homem 2, Mulher 1, Mulher 2, Criança, Polícia 1, Polícia 2. As personagens estão carregadas de traços trágicos e pós-modernos. Durante a peça, eles não têm nenhum psicologismo no seu processo expressivo. É como se uma urgência trágica não deixasse muito tempo para isso. Mesmo se manifestando de

uma maneira minimalista, lacônica ou irônica, é possível sentir um fogo latente dentro deles pronto para sair e queimar tudo. Há uma carga emocional contida. Parecem estar vivendo sempre no limite, prestes a explodir. Daí que suas ações são diretas e curtas.

O lugar geral onde o enredo se desenvolve é situado num palácio da realeza. Há um espaço definido para cada cena. Somente na última cena, uma rubrica indica que estamos agora fora do palácio. No entanto, há um lugar constante, sublinhado simbolicamente: o quarto de Hipólito. É aí que as metáforas do ser e a violência que a cultura contemporânea gera nele são exploradas. Elementos da cultura na pós-modernidade tais como vídeos, hambúrguer, filmes descartáveis de Hollywood narcotizam e embrutecem a personagem.

De Sarah Kane, podemos dizer, para finalizar, que é uma autora que elaborou um discurso em que entra em crise toda a moralidade aceita pela força do costume e do cansaço desiludido. Kane pergunta o que é a violência, o que é a realidade, o que é o poder. Os traços sobre o sujeito na pós-modernidade encontram nas obras deixadas por ela uma representação contundente

¹⁶⁸ Idem, p. 63

Quarta Parte: A fábula na pós-modernidade

Nesta parte da pesquisa são apresentadas as principais características que definem a utilização e a elaboração da fábula. Pretende-se, assim, justificar a vigência da importância da história na poética cênica atual.

1) Dramaturgia na pós-modernidade

Antes de tratar sobre a maneira como se apresenta a dramaturgia na pós-modernidade, é importante começar apontando sobre a importância que a própria arte cênica tem na cultura contemporânea. A condição fundamental da arte teatral, em si mesma, é ser performática. Essa é parte da sua essência. E é particularmente por esse traço que ela influencia diferentes áreas culturais, sendo usada como referente no discurso contemporâneo. O teatral é tomado por muitos teóricos do pós-moderno como bandeira para recusar a ideia de “obra-em-si” (o *status* de obra acabada e terminada), preferindo-se a ideia de “obra-como-processo”. Hans Georg Gadamer, por exemplo, critica a distinção das artes em que algumas aparentemente podem produzir obras terminadas em si mesmas, enquanto outras obras precisam de sua realização na representação, como no caso da dramaturgia e da música. Gadamer argumenta que tal diferenciação é falsa, já que toda obra existe na hora de sua (performática) recepção. A verdadeira performatividade de toda obra, em qualquer área artística e circunstância histórica, está no próprio momento da recepção. É somente a partir de então que toda criação torna-se “obra em si mesma”, isto é, o momento da sua recepção na cultura é sua verdadeira garantia de existência e subsistência histórica.

A arte cênica, por ser essencialmente performática, já em si mesma traz consigo um presente intenso no seu ritual de representação. Como foi mencionado, o tempo presente é preponderante na vivência e narrativa pós-moderna. No caso do texto dramático, os autores têm muito mais motivos que os

autores de narrativa literária para se apoiar mais do que nunca nesse tipo de tempo. O texto dramático é elaborado para ser representado, e essa condição implica ações desenvolvidas prioritariamente no presente da representação. Nesse sentido, a ficção passada se confunde com o presente na narração cênica. Inclusive, quando na ação há uma rememoração do passado ou uma previsão sobre o futuro da personagem, tais atos são realizados num presente representado. Então, a aparição do “presente sublimado pós-moderno” na arte cênica não é uma grande novidade (pois esse tempo sempre foi inerente à representação), sendo só uma condição que se afirma. O presente se evidencia ou intensifica, na dramaturgia, especialmente para efeitos de metalinguagem ou ritualização. No primeiro caso, ou seja, para efeitos de teatro falando do teatro, a peça expõe a própria condição da sua linguagem. A obra parece estar dizendo – “esse ritual cênico que fazemos aqui e agora, e que vocês estão assistindo, é uma representação”. Outro caso advém do fato de ter se desenvolvido um teatro ritualista e cerimonial, ou com elementos de *performance*, em que o elemento de improvisação ou não-premeditação cênica torna-se muito importante. Nesses casos, o presente da ação coincide com o presente da representação. Ryngaert critica a ênfase no tempo presente que a dramaturgia atual tem desenvolvido. Segundo ele, existe o objetivo utópico de elaborar uma escrita em que a distância entre o que acaba de acontecer e o que é representado seja mínima, ou seja, um presente impossível. No teatro, assim que a cena foi representada ela se torna passado segundos depois. A concordância plena entre o “aqui e agora” é impraticável.

No caso da dramaturgia herdada do realismo, ela ainda se sustenta fortemente como produtora de mitos e da representação de condições contemporâneas. No entanto, já mostra alguns limites dentro do contexto narrativo atual. Um deles é a falta de capacidade para representar de fato, performaticamente, o “sonho interior humano” com todo seu sentimento, absurdo, amor, raiva e erotismo. Não estamos nos referindo a um realismo em que há uma lamúria pela impossibilidade de realizar sonhos “conscientemente humanos” ou em que há uma ação exterior realista intensa (muitos fatos acontecendo sem parar

e sem deixar fôlego para o receptor). Porém, falamos da representação dramático-cênica da própria estética e linguagem narrativa do sonho, onde as vozes oníricas do desejo e do subconsciente têm um espaço de manifestação assegurado. Nesse sentido, a vanguarda do modernismo da primeira parte do século trouxe contribuições fundamentais para a renovação da criação narrativa dramática. Esses movimentos tinham o propósito evidente de marcar uma ruptura com as regras até então existentes. No entanto, elas não deixaram um sinal suficientemente marcante para que suas propostas gerassem uma real e nova maneira de narrar. As convenções retornaram com força e as propostas renovadoras foram adiadas. Isso no que se refere à dramaturgia e à teoria literária dramática. No caso da narrativa no romance, ela soube guardar da melhor forma as renovações estéticas vindas da vanguarda modernista do começo do século vinte.¹⁶⁹

Na narrativa atual, as formas e os códigos utilizados para representar o mundo, já não advém exclusivamente das teorias aristotélicas. Mas isso não quer dizer que haja uma ruptura radical. Existem sementes, elementos básicos, que subsistem e que ainda encontram sua justificação em muitas das regras dramáticas convencionais ou em teorias da poética clássica. O teatro, seja qual for sua forma, ainda continua sendo um momento em que se apresenta a troca em cena entre seres humanos (actantes) que agem diante de outros seres humanos que percebem esse agir (assistentes). Em essência, esse continua sendo um acontecimento que se sustenta culturalmente. No entanto, há nos autores contemporâneos um desejo de desbaratar essa inflexibilidade que sempre cerca a representação tradicional. Quando esse impulso se manifesta na escrita, na criação dramaturgica, começa a ser incorporada uma série de desestruturas das convenções estabelecidas. Há uma contestação ao modelo da “peça bem feita”. Uma das oposições mais fortes sem dúvida ocorre diante do enredo (em si mesmo) e de suas convenções de estrutura.¹⁷⁰ Tendo consciência desse processo, podemos entender o surgimento de uma des-fabulização da narratividade dramática pós-moderna. Uma

¹⁶⁹ RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o teatro contemporâneo*. São Paulo, Editora Martins Fontes, 1998, p. 40.

narratividade convencional, com momentos estabelecidos de “começo-meio-fim”, com interpretações fixas e leituras pré-determinadas, tende a gerar obras mais fechadas que não colaboram para uma proposta dramática em constante processo. Uma fábula sem começo nem desfecho marcadamente determinados colabora para uma narrativa de fluxo em permanente processo evolução e interpretação. Além disso, esse tipo de fábula tende a ser flexível, deixando a possibilidade de interpretações cênicas performáticas. Possibilita também, na dramaturgia, que o elemento performático possa ser introduzido pelo autor na própria construção literária do texto.

Robert W. Corrigan mostra que a tendência pós-moderna de teatro contemporâneo decompõe todo tipo de coerência, enredo, personagem e ambiente, para mencionar algumas estruturas estabelecidas de uma dramática tradicional. Há um imediatismo radicalizado, pois o prazer existente no “presente da imagem” não pode ser perturbado por qualquer tipo de estrutura dramática. Esse prazer no pleno imediatismo da sensação encontrada no instante cênico vivido é compensado através do ato performático. “Incapaz de criar representações de seres humanos em ação (e de todo modo, sem acreditar na sua validade) ... a apresentação substitui a *re*-apresentação, e a *performance* trata cada vez mais da própria *performance*”. Corrigan mostra como a criação do drama pós-moderno está carregada de imagens pictóricas com determinados padrões de espaço, ícones e quadros vivos.¹⁷¹ A procura de novas possibilidades teatrais extrapola o simples objetivo de mimese da realidade, não se justificando mais a elaboração da intriga, do diálogo, das personagens completas nem de um espaço cênico à italiana. É por meio da *performance* e do *happening* que se procura uma teatralidade “anti” ou “des-teatral”. Essa característica, essa manifestação cênica no teatro atual, começa a ser compreendida e levada em conta pela dramaturgia na hora de elaborar um texto ou estrutura dramática. Textos que em vez de ser um empecilho (pela sua estrutura racionalista) são uma motivação para uma poética performática em cena,

¹⁷⁰ Idem, p. 6

¹⁷¹ Idem, pp. 113-114

introduzindo elementos de estrutura de ação dentro de um código poético diferente.

A tradição sempre concedeu uma posição privilegiada ao texto na elaboração do espetáculo. Certamente adiando injustamente o reconhecimento de outros elementos importantes que também têm participação importante na construção da obra cênica. A partir de Roland Barthes e de suas reformulações do conceito de “texto”, percebe-se que o material literário é somente um elemento a mais no amplo sistema de signos. O texto é mais um recurso, entre os outros da representação, que tem também importância para um processo de encenação mais sensível. Nesse sentido, a dramaturgia procura se renovar e dar conta das novas inquietações expressas pelos criadores da arte cênica que não querem depender mais do autor nem de um texto pré-estabelecido para fazer um espetáculo surgir. Essa foi a atitude de muitos dramaturgos que procuravam a renovação e temiam pela invalidação de seu trabalho criativo. Eles incorporam, na estrutura dramática do texto, as inquietações manifestadas por artistas que decidiram trabalhar sem um autor nem uma dramaturgia convencionada. Ou seja, um novo tipo de texto dramático está estruturado de tal maneira que ele consegue propiciar o acontecimento performático, ritualista, além de acentuar a exploração do impacto do tempo presente na ação a ser desenvolvida em cena. Essa é uma das marcas da dramaturgia que então se torna explicitamente pós-moderna. Nesse tipo de proposta, o enredo tende a ser deixado de lado ou a não ser mais o foco principal (há uma des-fábula ou anti-fábula) da expressão narrativa. Podemos ver esse tipo de proposta refletido em textos como *Máquina-Hamlet* e *Quarteto* de Heiner Muller, ou em *Paraíso Perdido*, de Sérgio de Carvalho, com o grupo Teatro da Vertigem.

Os autores contemporâneos têm recebido a influência cultural de seu contexto histórico. Eles seguem e aplicam teorias lingüísticas e filosóficas na sua arte, tomam em conta o desenvolvimento dos estudos críticos sobre a leitura desenvolvidos pelos estruturalistas e os pós-estruturalistas. Nutrem-se da semiologia de Roland Barthes e Humberto Eco, sensibilizam-se com as críticas culturais feitas por Michel Foucault, sintonizam-se com o cansaço e enterro da

(meta)narrativa decretado por Jean-François Lyotard e seguem com atenção as análises elaboradas por Derrida. Além dessas influências, cabe mencionar o fortalecimento do fetichismo do corpo como símbolo cultural na pós-modernidade. Como mencionamos, o corpo vai se tornando o novo mito e um dos mais importantes fetiches da nossa época, desestabilizando as enfraquecidas estruturas de discurso racionalista. Com ele o prazer voltou a ocupar lugar de importância na cultura. No caso da fábula, ou da história narrada, o “corpo da história” é mais importante que a história mesma. Ou seja, a estrutura da narração, como forma em si mesma, é um prazer; o conteúdo, a mensagem e o “porquê” dessa estrutura cada vez importam menos. Assim, a época pós-moderna, com a junção de todos esses componentes culturais, gerou uma tendência dramática em que se observam criações que incidem na pesquisa do aspecto lingüístico e da estrutura comunicacional que carrega o texto. Nessas propostas, importa pouco algum tipo de narrativa ou a enunciação de discurso. É menos importante “o que é enunciado” do que “a maneira como é enunciado”. O discurso em si mesmo é menos importante (inclusive sua ocultação é um artifício proposital) do que a situação em que esse discurso aparece ou é elaborado. Geralmente essa situação refere-se a problemas de elaboração lingüística ou conflitos na maneira como os sujeitos se comunicam. Assim, é perceptível a maneira como a dramaturgia contemporânea tem uma preferência pela reelaboração e experimentação com a linguagem. É nesse sentido que a influência do pós-estruturalismo é marcante. A linguagem, no diálogo ou no monólogo, expressa a dificuldade de comunicação, seja falando muito mas sem dizer coisa nenhuma, seja falando pouco mas expressando muito. O elemento comunicativo desse teatro estará constantemente atravessado pelo forte subtexto ou pelo silêncio. Um exemplo a ser mencionado numa elaboração dramática em que se afirmam essas características é o trabalho elaborado por Natalie Sarraute, Harold Pinter ou Michel Vinaver.

A narrativa dramática pós-moderna é descontínua propositalmente. Ela brinca com a própria irregularidade. Seu objetivo não é simplesmente se opor à regra estabelecida, como muitos o interpretaram. A motivação tem menos seriedade, como muitas das motivações por trás das reformulações estéticas pós-

modernas. Essa descontinuidade na elaboração dramaturgica atual procura, basicamente, surpreender o receptor, mas a causa dessa procura de renovação é o “ludismo”, o jogo, a brincadeira. A dramaturgia convencional torna-se enfadonha e muito previsível para um receptor que já domina o código narrativo. A emissão de códigos diferentes capta a atenção receptiva e quebra a previsibilidade formal. A fábula, que praticamente pede que a história seja descoberta pelo espectador; a narrativa, com uma linguagem diferente e imprevisível, tornam-se mais interessantes para um determinado tipo de receptor. Nesse sentido se estabelece um jogo comunicativo de maior dinamicidade. Além disso, o criador dramático se dá a liberdade de brincar, literalmente, na elaboração da estrutura da fábula, sem ficar tão preso às regras de elaboração dramática. Armand Gatti, por exemplo, fala de um “teatro das possibilidades” em que a dramaturgia estabelece níveis espaço-temporais totalmente abertos e com múltiplas dimensões, em que a personagem se manifesta de maneira perpétua. Gatti se apóia numa experiência política e humana, e não numa veleidade formal. Ele afirma que é necessário se libertar da cena única que produz um teatro senil, introduzindo um espaço que dê conta de um mundo que vive normalmente em várias dimensões. Ou seja, criar um tempo-possibilidade que por conseqüência gere um espaço-possibilidade, um espaço onde possam aparecer à vontade todos os espaços possíveis.

Os autores contemporâneos reivindicam sua liberdade narrativa. Para eles não há mais um único método certo nem uma forma ideal ou hegemônica a ser seguida. A construção do diálogo pode atingir realmente estágios radicais quando ele é composto apenas por pedaços de réplicas. Na estrutura, o espaço e o tempo são considerados de maneira particular, e a personagem é quase inexistente. Esse tipo de proposta está muito longe das estruturas convencionais de texto dramático. As regras aqui estabelecidas favorecem, inclusive defendem, a ampla liberdade da simbolização poética no texto. Assim, a dramaturgia pós-moderna constrói fábulas com pouca informação e muita ambigüidade simbólica. Algumas feitas com fragmentos que não levam a lugar nenhum. São gerados textos obscuros que não se abrem mais à leitura imediata. Acentua-se no teatro um jogo entre o que está

oculto, aquilo que parece velado e que termina sendo mostrado. Um jogo dramático em que uma obscuridade inicial termina se iluminando, ou aquilo que parecia indecifrável termina fazendo sentido.

Cabe esclarecer que no teatro e na dramaturgia pós-moderna, os dois modelos narrativos, o convencional e o alternativo, perduram e convivem. De um lado, há uma narrativa clássica com um enredo que se apóia numa estrutura em que são colocadas informações claras, completas e bem colocadas, de estrutura compacta, com um preciso encadeamento lógico entre as partes. Em oposição, existe uma narrativa alternativa, cheia de vazios, uma outra escrita que não pretende narrar uma fábula com toda a montagem de elementos que essa costuma ter. A segunda modalidade é uma narrativa cheia de ausências que podem atrair sentido para estimular a imaginação ou para construir a cena seguinte. Há o jogo do quebra-cabeça informativo e fragmentado que vai se montando aos poucos. Há uma exigência para com o receptor, que deverá trabalhar sobre as ausências e sobre uma escrita esvaziada pelo autor, para que o receptor a preencha com seu próprio imaginário. No entanto, essa proposital informação, insuficiente, nem sempre é aceita como um jogo pelo receptor.

O teatro alternativo, no ambiente da dramaturgia pós-moderna, não é parte da corrente principal. Quando analisamos a não-fábula ou a des-fábula, isso não significa que estamos falando de toda a corrente da dramaturgia pós-moderna. Ela pertence só a uma área do movimento artístico preocupada com a renovação e a transformação de códigos. Ryngaert analisa esse fenômeno segundo a perspectiva percebida no ambiente teatral da França. Para ele, o autor dramático que pretende assumir uma des-fábula com o intuito de encontrar uma liberdade estética maior ou uma outra liberdade poética terá dificuldades no ambiente teatral atual. È difícil encontrar salas que assumam riscos. Conforme Ryngaert, o autor que se preocupa menos em agradar e mais em renovar seriamente na arte corre o risco de ficar marginalizado pela nova ditadura do mercado cultural pós-moderno, pouco interessado em renovações artísticas sem retorno econômico seguro. A

recomendação de Ryngaert para os autores contemporâneos é optar por um caminho intermediário:

“Nossa reflexão sobre o teatro moderno está se estabelecendo diante de autores condenados a inovar sem desagradar, a incomodar sem perder totalmente contato com o público, a oferecer prazer sem se contentar para isso com receitas já testadas. Tentamos retrazar os diferentes caminhos que eles exploram pela escrita dramática.”¹⁷²

Mas Ryngaert assinala também que continua havendo uma espécie de mal-entendido entre aqueles que escrevem e encenam e entre aqueles que assistem ao teatro. Há uma real perda da referência tradicional quando não há mais códigos maciços e seguros. Permanece ainda um hiato cultural entre os que criam a vanguarda cênica e entre os que a decodificam. Certamente, além do autor, o leitor tem agora uma participação maior e mais importante na construção da unidade e do sentido da obra. Para alguns receptores, isso é um prazer; para outros, somente um incômodo. “Qual a história da peça?” Essa pergunta pode não ser freqüente entre os produtores de narratividade e entre os produtores de arte cênica dentro de um ambiente alternativo. No entanto, continua sendo uma questão comum dentro de um amplo segmento do público que exige compreender uma obra apresentada. E compreender uma narratividade continua sendo, no imaginário coletivo, descrever um enredo ou fábula, saber quais são os acontecimentos e decidir se seria interessante acompanhá-los. O discurso, sua simbologia e poética, muitas vezes é um elemento secundário, sendo parte do mal-entendido entre autores e receptores. Os autores consideram o enredo, a fábula, sob uma perspectiva diferente. Eles não se apresentam nem se identificam como simples contadores de histórias. Os autores contemporâneos preferem se mostrar como escritores que recorrem a estruturas metafóricas e simbólicas para resgatar uma “poética da narrativa” que foi sendo deixada de lado. Sobretudo numa cultura em que a mídia e o mercado cultural gera um fluxo de híper-informação em que são produzidas muitas narrativas que precisam ser consumidas rápida e incessantemente. Nesse sentido, é preciso reconhecer que toda criatividade que

possa gerar renovações simbólicas e novas formas de linguagem exigirá uma atenção mais atenta do receptor e, portanto, menos rápida. Demandará uma leitura menos imediata que não se alinhará com um consumo fácil e descartável. As novas dramaturgias não simplesmente se opõem às regras estabelecidas, mas também criam outras diferentes e alternativas. Seu processo nem sempre é fácil, depende de um público que não necessariamente sente vontade de encarar um novo tipo de narrativa. Acostumado com códigos convencionais de leitura e decodificação, uma parte da massa receptora pode ser incapaz de admitir uma convenção nova, rejeitando qualquer código diferente.

Os textos contemporâneos considerados ilegíveis ou fechados não conseguem ser lidos por falta de entendimento e conhecimento desenvolvido para isso. Por uma falta de educação orientadora, o ato de leitura do receptor comum não acompanha as renovações dos textos que não seguem as regras clássicas da narratividade dramática. Essa situação se afirma quando o receptor fica acomodado a uma estreita linguagem midiática. Esses são alguns dos motivos pelos quais ainda há resistências fortes. Faltam as chaves necessárias para um novo tipo de leitura. Esse estado de “leitor convencional” continua na prática escolar e até na universitária. Ainda prevalece a pergunta “qual a história?” diante de uma outra pergunta que ainda fica de lado “de que trata?”. Mas, como Ryngaert salienta, todo texto é legível se dedicamos tempo a ele e se nos damos os meios para isso. Não deixa de ser uma posição idealista, mas com certeza é bastante certa. Tudo o que o receptor pós-moderno parece não ter é exatamente isso: o tempo (e a paciência) para descobrir textos que empregam códigos diferentes. Também faltam os meios dados pela cultura de massa com os quais os receptores possam se aproximar dessas novas propostas.

A noção de “caráter”, aplicada à personagem, construída de maneira completa e coerente (como propõe Aristóteles) não se aplica da mesma maneira que antes. O conceito sofreu um enfraquecimento devido a diferentes reformulações elaboradas pela dramaturgia contemporânea. A personagem é sempre desconstruída de diferentes maneiras: manifesta-se por desdobramentos,

¹⁷² Idem, p. 41

fragmentações, pode estar dotada de uma identidade imprecisa, pode ser um simples elemento que dá sustento à enunciação ou somente uma metáfora que reforça a construção simbólica da peça. O autor não elabora nem mostra todos os dados da personagem como pode ser exigido por uma dramática convencional. Ele está cheio de vazios, mistérios e características apenas sugeridas sutilmente. Ao invés de uma personagem de contornos completos, elaborados e fechados sobre identidade social ou traços psicológicos, aparecem “seres” carregados de ambigüidades e/ou simbologia. Dessa maneira, a construção da personagem é elaborada com o intuito de colaborar com essa encruzilhada do sentido que se manifesta na estrutura de uma parte da dramaturgia contemporânea. Os vazios e lacunas na identidade do “actante dramático” serão preenchidos pelo trabalho e a presença do ator ou pela leitura interpretativa do receptor.

Paródia e ambigüidade são duas palavras que definem efetivamente importantes traços na prática dramática atual. O Teatro do Absurdo transformou as convenções cênicas existentes. Essa corrente se caracterizou por utilizar a “paródia” para zombar e ironizar as regras dramáticas até então estabelecidas. Tal artifício foi se afirmando de diferentes maneiras na dramaturgia contemporânea. É comum o uso da paródia ao se utilizar uma linguagem diferente ou quebrar a lógica de uma ação. O uso da “citação intertextual”, ou seja, a integração de fragmentos antigos, carregados de um tom irônico, é um dos exemplos mais frequentes. Com a paródia, é possível transgredir os valores estabelecidos. Esse elemento cria condições para poder colocar o vazio trágico em cena num momento do drama em que nada mais pode ter sentido ou nada mais pode ser levado a sério. Sobre a segunda característica, pode-se afirmar que toda criação artística é, por natureza, ambígua, estando sempre sujeita a diferentes interpretações. Esse traço é explorado pelo teatro contemporâneo, que desconfia de todo sentido unívoco no drama, com personagens coerentes e com enredos de estrutura completa. Opondo-se a essa tendência, muitos autores constroem suas obras desenvolvendo ambigüidades em diferentes partes, com as quais propõem uma estrutura aberta e uma fábula que possa interagir mais com a imaginação do

receptor. Essa ambigüidade se opõe a uma obra de mensagem compacta e pré-determinada ou a qualquer tipo de didatismo.

As idéias e conceitos desenvolvidos nesta parte da análise, sobre a maneira como se perfila a poética teatral contemporânea, podem ser encontradas na prática das manifestações dramáticas de cada contexto cultural. Por citar um exemplo, a peça *A boa vida* (*La bonne vie*, 1975), do francês Michel Deutsch tem várias características típicas da dramaturgia contemporânea. O leitor não tem informações diretas sobre a época. Desde o começo as rubricas não têm o caráter normativo usualmente usado na convenção dramática, elas são polissêmicas e, por consequência, poéticas. Há uma presença teatralmente importante da imagem, existe a construção de um quadro, uma foto em cena. As informações cênicas mais questionam do que explicam. Há um convite, uma sedução, para que o receptor participe da decifração do possível enredo que está assistindo ou lendo. Há uma aparente quotidianidade: uma série de lugares-comuns no diálogo que esconde ações em movimento, que o receptor vai descobrindo. Porém, o diálogo fornece poucas informações. O receptor só pode estruturar cautelosamente os acontecimentos, aparentemente banais, lendo com a devida atenção e seguindo o diálogo cheio de acidentes e subterfúgios. Também há um jogo de hipóteses que a cena é convidada a esclarecer. Nessa peça é impossível ficar satisfeito com as aparências, é preciso ler nas fendas das ações. A própria fotografia da banalidade já contém uma crítica. O texto *Dissidente, é claro* (*Dissident, il va sans dire*, 1978), de Michel Vinaver, quase não contém rubricas. Apresenta-se um diálogo minimalista, sucinto e sem pontuações em que se fala de uma série de situações diversas de maneira simultânea e desordenada. Não há nada, ao que parece, dramaticamente tão fundamental na troca dessas falas. Entre tantos e diversos temas tratados, nenhum tem uma importância maior que o outro, como numa conversa cotidiana de verdade. O leitor deverá que decifrar onde reside o acontecimento dramático mais importante, pois a narração não fornece esse tipo

de informação. O acontecimento de proeminência só estará insinuado em algum ponto das ações.¹⁷³

Nesse tipo de proposta, o sentido só é completado, montado pelo receptor quando este procura preencher os vazios entre ações e palavra, quando encontra ligações entre determinadas ações e outras. Nesses diálogos em que parece que não é dito nada, há riscos entre reações e réplicas que mostram o conflito, mas nunca de maneira descritiva ou explícita. Se o receptor não fizer uma leitura afiada, pequenos e transcendentais detalhes da ação podem passar despercebidos. Nesse tipo de estrutura, o leitor tem uma participação e uma importância vital para a efetiva assimilação de uma des-fábula que sempre exige ser lida, decifrada. Na dramaturgia pós-moderna, finalmente só o receptor poderá determinar as ligações ocultas e as implicações clandestinas que estão nas trocas de palavras que insistem em ser rasas, ligeiras e neutras. Podemos perceber isso de maneira patente em dramaturgias como as de Michel Vinaver, Natalie Sarraute ou Michel Deutsch, para citar alguns exemplos. Na sua dramaturgia, há uma aparente banalidade em que são dados sinais que o leitor deverá encontrar e coletar para construir e encontrar a verdadeira complexidade do sentido na peça.

¹⁷³ RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o teatro contemporâneo*. São Paulo, Editora Martins Fontes, 1998, pp. 21-22.

2) Elementos para entender o jogo da gramática narrativa atual

A dramaturgia contemporânea reflete e experimenta, sendo atraída por uma nova utilização dos elementos que compõem a narração. Há uma procura por novas formas de elaborar o diálogo conversacional, inserindo maneiras diferentes e incomuns de encarar a linguagem verbal. Busca uma fragmentação e uma nova simbolização do tempo e do espaço, uma diversificação da concepção de personagem e novas maneiras de encarar a construção das ações da história. Seria difícil enumerar as diferentes manifestações e propostas experimentais existentes, mas o certo é que o jogo transformador e renovador da linguagem narrativa está aberto. Isso se percebe em fábulas em que a narratividade vai do código mais distinguível o até a mais irreconhecível. A narrativa unificada e coesa não se sustenta mais. Isto não quer dizer que a narrativa não foi renegada, corrompida ou muito menos aniquilada. Ela só foi neutralizada com o intuito de enfatizar o olhar no presente da narração. Esse desenvolvimento não significa necessariamente uma perda irreparável ou um empobrecimento da estrutura dramática. Esse outro rumo encontrado pela experimentação poética contemporânea conquista novos tipos de relação com a concepção da fábula e com a própria criação. O esgotamento de perspectivas e narrativas históricas mais abrangentes e a perda de validade de um complexo mais antigo de interesses e enfoques com uma maior consciência temporal nos desobrigam diante de uma racional atenção do passado e do futuro, deixando-nos num presente de intensidades até então não codificadas. Essa prática narrativa tem uma semelhança com o efeito químico experimentado através das drogas, que liberam diferentes sensações, muitas delas relacionadas com pré-tensões e re-tensões, além de diferentes emoções de prazer, angústia, êxtase e medo. Essas sensações estão liberadas de uma relação de tempo e conectadas, de maneira quase hipnótica, a um presente de características alucinógenas. Isso não quer dizer que a experiência artística pós-moderna imita a experiência das drogas. Ela simplesmente leva em consideração outros meios de experiência imaginária, construídos mais internamente, valorando a cultura e a

informação estética que essa vivência proporciona. Tudo isso colabora para a elaboração de novas linguagens através das quais, de maneira diferente, um emissor (artístico e narrador) entra em sintonia com um receptor.¹⁷⁴

A corrente chamada “estética da recepção” tem produzido trabalhos teóricos recentes em que há uma preocupação do receptor no ato de leitura. Essas teorias deixam orientações sobre a maneira como o sujeito cultural contemporâneo interage com as transformações da linguagem. Sabemos que a leitura de um texto implica na elaboração de uma cena imaginária em que o narrado é percebido de maneira íntima pelo receptor. O leitor constrói imagens em relação ao que ele lê e à bagagem de imagens que ele tem. Mas o texto teatral em si mesmo tem uma incompletude própria. Ele não se completa unicamente por meio da leitura do receptor e sim por meio da representação. Porém, Ryngaert esclarece que a representação nem sempre implica em completar o material literário, já que “a cena não explica o texto, ela propõe para ele uma concretização provisória”.¹⁷⁵ O certo é que o texto teatral não se comunica sozinho ou de maneira aleatória. Ele interage com o receptor, respondendo a um sistema de hipóteses que esse vai elaborando no processo de leitura. A comunicação entre a obra e o receptor tem uma mobilidade constante e provisória. O momento da leitura é frágil. Nesta parte discutiremos alguns conceitos que, além de serem importantes, servem como pontes que podem ajudar a entender o complexo jogo instaurado no universo da narrativa contemporânea.

A Advertência de Lyotard: crise das (meta)narrativas

A discussão levantada por Lyotard trata da função narrativa no discurso e na própria estruturação do conhecimento científico e da maneira pela qual este defende sua legitimidade. Lyotard elabora uma das teorias mais tocantes e contestadas que caracterizam a análise filosófica contemporânea. Ele apresenta a

¹⁷⁴ JAMESON, Fredric. *Espaço e imagem. Teorias do pós-moderno e outros ensaios*. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 1995, p. 168.

¹⁷⁵ RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o teatro contemporâneo*. São Paulo, Editora Martins Fontes, 1998, p. 30.

radiografia de uma crise de narração no processo social e intelectual da atualidade, desmontando especialmente o discurso político e científico (moderno). É pontual na sua crítica dos discursos políticos atuais, das construções ideológicas a partir dos anos 80 e das suspeitas motivações que impulsionam pesquisas e descobertas científicas. A análise implícita nessa discussão se disseminou para todo tipo de exame cultural, e em especial para fortalecer a tendência de narrativas desestruturadas.

A pós-modernidade é um momento que medita sobre a incredulidade diante das metanarrativas culturais e sobre a perda de legitimidade delas. As teorias de Lyotard trouxeram como resultado a confirmação de que aquele conhecimento sobre a realidade, desenvolvido na época moderna deixou de ser considerado como verdadeiro ou confiável. O pós-moderno relaciona-se com um estado de incredulidade e suspeita diante da cultura e das manifestações da realidade.

No caso da arte narrativa, percebe-se uma perda de credibilidade ou interesse por uma história “bem contada” e uma profunda desconfiança em relação a qualquer proposta de discurso ou ideologia que ela possa trazer. Sem chegar a ser uma rejeição, há uma atitude de receio diante do significante dado por algum autor ou proposta. Mais do que nunca, hoje é preciso dizer as coisas sem que ninguém perceba que estão sendo ditas. Fábulas que contam histórias ou discursam não são tão bem recebidas quanto antes. Preferem-se narrações que não contem nada ou que sejam muito leves. Como mencionamos, existe uma predileção pelo “corpo da fábula narrada”, ou seja, por uma linguagem original que seja diferente de toda narração comum. Toda narração em que o formato e a linguagem sejam diferentes é bem recebida. Foi liberada uma anarquia de linguagem em que está assegurado o livre fluxo interpretativo do receptor.

As teorias de Lyotard também podem ser aplicadas para entender a crise narrativa e o enfraquecimento do uso da fábula (ou aparecimento da des-fábula). Uma história dramática pode ser considerada uma fonte de metanarrativas. Como tal perde credibilidade e confiança no momento contemporâneo. Diante da incredulidade em relação à da verdade e/ou realidade emitida por essa fábula, é

preferível a abstração do sonho, que agora torna-se mais certo e verdadeiro nesse sentido.

Romances vindos da tradição literária, mas especialmente do cinema e da televisão, têm sido meios comunicativos que colaboraram para o desgaste na credibilidade da fábula. Tem se desenvolvido uma deslegitimação da história, precisamente a partir dos filmes de época. A maneira de pensar a história no cinema mais parece uma re-apresentação paródica do que uma representação com verossimilhança. A narração se torna um verdadeiro pastiche com moda “retrô”. Com o passar do tempo, quando vemos Elizabeth Taylor como *Cleópatra*, percebemos como a história se tornou uma superficial mercancia *Kitch*. O mesmo pode se pensar a respeito da maneira de representar o futuro em algumas obras de ficção científica. Qualquer receptor que tenha lido um romance de Júlio Verne, uma peça como *O Percevejo*, de Vladimir Maiakovski, ou assistido um filme de ficção científica norte-americano dos anos 50 consegue ter a sensação de tomar contato com uma “fábula deslegitimada”. Assim, a narratividade tanto do passado quanto do futuro é esgotada e consumida. As duas narratividades perderam credibilidade, não sendo mais tomadas a sério tanto quanto antes. Há uma consciência inevitável de que se está num presente que olha (de maneira banal e tergiversada) o passado e o futuro. Como consequência, a verossimilhança não se sustenta muito com o tempo. Portanto, percebendo seu valor efêmero de antemão, não é mais procurada. A identidade ou algum novo sentido de verossimilhança é buscado na própria fantasia, no símbolo imediato. É isso o que parece ser mais autêntico e o que com o tempo poderia dar uma percepção histórica mais honesta. Depois dessa percepção desiludida da representação do passado e do futuro na cultura (que tornaram-se banais), o sujeito pós-moderno mergulha no senso do presente com toda a sua força e sua angustiosa intensidade emocional.

Como Lyotard sugere ao introduzir o tema da crise da narrativa na cultura atual:

“A função narrativa perde seus atores (*functeurs*), os grandes heróis, os grandes perigos, os grandes périplos e o grande objetivo. Ela se dispersa em nuvens de elementos de linguagem narrativos, mas também denotativos, prescritivos,

descritivos etc., cada um veiculando consigo validades pragmáticas sui gêneris. Cada um de nós vive em muitas destas encruzilhadas. Não formamos combinações de linguagem necessariamente estáveis, e as propriedades destas por nós formadas não são necessariamente comunicáveis.”¹⁷⁶

O “híper” e “multi”: a realidade (des)representada

Híper-narrativa e multi-narrativa são características de centros urbanos onde existe uma grande influência dos meios de comunicação. Na híper-narrativa, a emissão da história representa a realidade e seus objetos de uma maneira propositalmente condensada, intensa e contínua (parece não parar nunca). Porém a representação acumula tanta força que termina por superar a própria realidade representada (sobretudo em meios como cinema e televisão) gerando outra: a híper-realidade. Por conseqüência, a narrativa torna-se também “híper”.

A multi-narrativa está altamente relacionada ao conceito anterior. Existem várias histórias simultâneas se desenvolvendo (a maioria são híper-intensas), convivendo paralelamente no cotidiano. Existem muitos planos de narração a serem seguidos. O receptor contemporâneo convive com essa dinâmica. Isso implica, de um lado, o desenvolvimento cada vez maior (e mais exigente) de uma capacidade receptiva. Porém, efeitos nomeados por palavras como “poluição” e “estresse” começam a ser percebidos nos atos comunicativos (de emissão/narração e recepção).

In-significado e não-significado: novas condições para o conteúdo

Convencionalmente a enunciação corresponde à mensagem que um autor comunica a um receptor por meio do discurso das personagens. Na dramaturgia contemporânea vai-se além, pois o autor não se comunica com o receptor só por meio do discurso da personagem, mas também com o resto dos elementos que

¹⁷⁶ LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. José Olympio Editora, Rio de Janeiro, 2000, p. xvi.

compõem a representação cênica, ou seja, as ações das personagens ou os símbolos dramáticos.

A elaboração de sentido tem passado por mudanças tanto na elaboração da estrutura artística como na sua interpretação teórica. A análise sobre o “conteúdo textual” tem sido estudada pela semiologia e pela lingüística. Esse conceito foi sendo interpretado de maneira alternativa e diferente pelo estruturalismo e pelo pós-estruturalismo. As origens do estudo de sentido são encontradas em trabalhos escritos por teóricos como Roland Barthes, Umberto Eco e Anne Ubersfeld. Na teoria teatral e dramatúrgica, os debates começaram com as propostas geradas pelo Teatro do Absurdo e com as reformulações do drama propostas por essa corrente. No início, esse tipo de teatro foi acusado de ser irresponsável e superficial. Um julgamento comum era o de ser um teatro *nonsense*, ou seja, de não significar nada ou, literalmente, de não ter nenhum sentido. Era assim que se interpretava o teatro de Eugène Ionesco ou o de Harold Pinter. Essa foi a primeira reação diante do vazio das ações, da quebra da comunicação dramática linear e da rejeição pela linguagem convencionada. No entanto, as escritas posteriores continuaram incidindo na reformulação da linguagem, e desta vez sem se apoiar numa narrativa explícita ou numa estrutura com convenções dramáticas “legíveis”. Chegou-se ao ponto em que a estrita relação que sempre se estabeleceu convencionalmente entre enredo e sentido se quebrou definitivamente. O sentido não precisaria mais de uma fábula para ser constituído, procurando sua livre aproximação em relação à poesia. Nessa trilha desbravada por uma dramaturgia pós-moderna, a análise teórica precisou flexibilizar sua percepção para tentar entender ou se aproximar das novas propostas. Foi então que a dramaturgia que vinha desde o Teatro do absurdo até a atualidade começou a ser entendida como um teatro “metafísico”, um teatro filosófico ou de “poesia dramática”.

Existe um debate sobre a decodificação dos elementos narrativos na cultura contemporânea. O texto pós-modernista, seguindo as conclusões de Jameson, é entendido como um complexo fluxo de estruturas ou de signos que resiste ao significado. O videotexto é um privilegiado exemplo narrativo disso. O texto, na pós-modernidade, tem uma estrutura já elaborada para impedir o fácil

surgimento de uma única leitura temática com o objetivo de frustrar interpretações convencionais e tradicionais. Essa atitude encontrou uma definição profética e muito importante no ensaio de Susan Sontag intitulado *Contra a interpretação*. Nessa proposta há argumentações que propõem novos critérios de valorização estética. Com certeza, parte do jogo semântico da narrativa pós-moderna consiste em evitar toda interpretação “autoralmente induzida” ou simplesmente toda fácil leitura.¹⁷⁷

A maneira particular como o sentido se constrói e se desconstrói no texto dramático pós-moderno, em que há um jogo com o misterioso, com o código a ser desvendado, propõe também um jogo com o leitor/espectador. Apresenta-se uma relação comunicativa que pode ser incômoda, mas também dinâmica e fugaz, um jogo em que se exige um trabalho de hipóteses elaborado pelo receptor acompanhado por um prazer no descobrimento. Sempre o receptor dá sentido, constrói um sentido ao interligar diferentes redes: narrativas, temáticas, espaciais, lexicais etc.. No entanto, a narrativa contemporânea estabelece um jogo com o espectador, apresentando-lhe obstruções e dificuldades para que não consiga dar um sentido logo no início. Ele precisa se deixar levar pelo fluxo da leitura.

Certamente, no caso da dramaturgia contemporânea, que sempre esteve reformulando as convenções estabelecidas, a maneira de encarar a construção do sentido mudou. Isso como resultado de um trabalho do autor em relação a esse elemento ou como consequência indireta das reformulações dos outros elementos do drama. Qualquer renovação que transforme o uso da forma termina influenciando e gerando um sentido diferente na obra. A enunciação, assim como a maioria dos elementos dramáticos, é descarregada, esvaziada de objetividade e rigor discursivo. A enunciação dramática dá agora ênfase à presença de um discurso próximo da poesia. Assim, a enunciação é insinuada sem ser eliminada. O ponto de vista do conteúdo é fragmentado e diversificado.

¹⁷⁷ JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo. A Lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo, Editora Ática, 2000, pp. 113-114.

De outro lado, o significado perdeu seu valor, sua autoridade cultural no contexto comunicativo da pós-modernidade. Existe uma revolta contra o autoritarismo do conteúdo que se exprime, contra o autoritarismo do próprio autor quando esse nos direciona (instrui) a um significado feito, pouco complexo e sem mistérios. O querer dizer inerente a qualquer obra precisa ser uma semente que possa ser moldada pelos outros aspectos. O pós-modernismo implica, reage ao impor condições de grande liberdade, de leituras e criações desamarradas e de propostas que tenham as maiores condições possíveis de interação.

O In-significado é uma das maneiras contemporâneas de construir o conteúdo. O “in” do in-significado não é propriamente uma negação. Não o poderia ser. Compartilha-se a idéia de que não há objeto artístico que deixe de significar. Tudo termina por significar, seja porque o autor deixa uma mensagem pré-determinada, seja porque o receptor coloca sempre sua percepção particular. No caso, o “in” do in-significado quer dar uma conotação diferente: o objeto artístico não é explicitamente significativo. O conteúdo não se manifesta descritivamente, ele está interiorizado, apenas sugerido na obra de arte. Ou seja, ele está aí, mas sem se impor como tal. O significado não é a prioridade, pois ele se refaz com uma forma mutante, ultrapassando suas próprias intenções de significar. No caso de uma peça, as regras dramáticas (modernas) indicam que o autor tenha adequadamente estabelecida uma idéia de conteúdo a partir da qual as ações e personagens sejam construídas. Diante de alguns rápidos manuais de dramaturgia (da maneira como aparecem em livros ou em oficinas rápidas e sistemáticas), a idéia sofre certo desgaste. Na pós-modernidade, o significado não pretende se reduzir mais a um ditado popular (em resumo, qual a moral da história?). O conteúdo agora é só uma frase que sugere, insinua-se, de maneira oculta. Esse é o tom. O “in” do significado expressa que ele está aí, no interior da obra, sem tentar se impor. Ele terá que ser descoberto ou reinterpretado pelo receptor. Esse conteúdo, sublinhado, des-imposto, está em sintonia com a proposta de uma des-fábula ou uma des-história.

O conteúdo também pode ser elaborado com um não-significado. Esse termo pode parecer incoerente. Por esse motivo, ele precisa de alguns esclarecimentos na análise, para ser melhor entendido. Para começar, não existe não-significado, pois, como já foi mencionado, tudo significa sempre alguma coisa. Ou seja, o não-significado significa. Mas como? De que maneira? Os resultados são diferentes. Podem ser um conjunto de elementos que não têm um significado feito, acabado, restrito ou tão específico, e é o receptor quem o (re)constrói por meio de sua leitura. Elaboram-se significantes com significados abertos que podem ter múltiplas interpretações. Às vezes a estrutura é propositalmente complicada para dificultar o costume do código narrativo do receptor. Evita-se fazer uma leitura racional (passivamente codificada) das coisas. Então, não só não há significado como o texto (cênico ou literário) é feito com o propósito de dificultar uma leitura linear, de consumo rápido e fácil (que a torna efêmera, descartável) ou simplesmente dificulta-se qualquer tipo de leitura em si mesma. Há a procura de uma não-lógica, de um anti-racionalismo. É uma guerra ao consciente, à razão. É a vez do não-premeditado interior, do inconsciente que flui e se expressa. Essa é a intenção pelo menos.

Nesse aspecto, é possível entender as críticas feitas a esse tipo de posicionamento. A intenção é bastante idealizada, no entanto contraditória. Elaborar um não-significado de maneira premeditada já implica uma elaboração racional. Então, a busca dessa dita anti-racionalidade termina sendo inevitavelmente bastante racional. A desordem não é tão aleatória. Há um outro equilíbrio, há uma estrutura sob o caos aparente. No entanto, é certo que existe aí uma revolta contra o *logos* (pelo menos o *logos* vindo da modernidade). Chegando-se a esse ponto, essa é a essência. Não é mais uma briga, agora antiga, entre palavra e imagem. Agora é mais do que isso. É uma agressão contra a repressão do significado racionalista, para deixar fluir a liberdade (do caos) de um significado que pode ter maiores conexões com o subconsciente. Se existe uma utopia, mesmo não sendo dito dessa maneira, ela parece encaminhar-se pelo rumo desse discurso. O sonho invade totalmente a realidade.

Propõe-se um equilíbrio, uma síntese, entre ambas posições: deixar o significado ser ele mesmo, sem a posse ou o domínio do autor. Este já não se preocupa tanto quanto antes com o significado, deixando-o fluir através de sua expressão. Encontram-se manifestações expressando essa perspectiva de criação. A escrita automática surrealista, de maneira primária e infantil, mostrou o caminho. O Teatro do Absurdo, o *nouveau roman* francês, os anos 60, o *happening* e depois disso a *performance*, apresentaram caminhos novos a esse respeito.

3) A fábula: um músculo cansado

Existem vários modos de se entender o enredo. Em geral ele se define como o conjunto de ações realizadas numa estrutura narrativa. Seguindo a interpretação aristotélica, o enredo é a seqüência dos fatos que, acompanhando um encadeamento necessário, constroem o elemento narrativo de uma peça. Uma terceira definição simplesmente afirma que é o ponto de vista que conduz uma narração (essa definição está mais próxima de dramaturgia brechtiana). Como consequência das quebras experimentadas na prática dramaturgica contemporânea, toda definição de enredo tem sofrido uma desconstrução. Será preciso encontrar outra explicação, entre as diferentes que existem, que saiba dar conta das novas inquietações na escrita cênica atual. Na dramaturgia contemporânea, há um esvaziamento da presença dos elementos dramaturgicos, eles têm uma des-apresentação. Os elementos estão aí, mas escondidos sob uma narração simbólica ou sob um realismo confuso. Eles nunca são mostrados de maneira explícita. As ações e fatos são difíceis de serem distinguidos. Sendo questionado o enredo unificado, ele sobrevive de maneira diferente, como a junção de um conjunto de elementos narrativos que constroem um sentido determinado.

O final do século vinte, significou um momento no pós-modernismo, em que era anunciado “o fim” de diferentes linhas de cultura. O fim disto ou o fim daquilo estavam por toda parte: o fim da História, o fim da arte, o fim do socialismo, o fim da antropologia, o fim da psicanálise, etc.. Entre esses fins estavam “o fim da História” e o “fim do enredo narrativo”. Como todo fim de mundo anunciado, o prognóstico de tais catástrofes e desaparecimentos não aconteceu com o radicalismo anunciado. No entanto, como o caso da fábula, apareceram novas formas de linguagem e de análises teóricas. No caso da dramaturgia, surgiram novas formas de encarar a narratividade. Analisaremos algumas condições que se manifestam nesse sentido e apresentaremos três

maneiras de entender a elaboração da fábula dramaturgica: des-fábula, anti-fábula e multi-fábula.

Terry Eagleton questiona os argumentos que anunciam o fim da História (entendida como o conjunto de conhecimentos relativos ao passado da humanidade). Segundo ele sublinha, não há como sustentar a argumentação de que ela não existe mais. É inegável que os padrões que recebemos para apreender e entender a História precisam ser reconstruídos cada vez com uma maior perspectiva humana. As descrições da história da humanidade sempre teve vários problemas na sua estrutura conceitual. Os estreitos padrões dados pelo modernismo geraram um real ceticismo e um cansaço perante a narrativa dos eventos do passado de um povo. Com certeza, a História como ciência humana entrou em crise na modernidade. Os teóricos pós-modernistas desconfiam da idéia de continuidade evolutiva na História. Perdeu credibilidade aquela noção de que a seqüência de fatos e acontecimentos que se desenvolvem têm uma continuidade que os faz movimentar, com suas crises e conjunturas, em direção a um progresso humano. Por trás daquela interpretação de progresso sempre aparece o fantasma de uma tradição reverenciada e homogeneizante, cheia de estruturas de opressão e poder. Assim, a idéia de continuidade, longe de ser reformulada, é simplesmente deixada de lado. Argumenta-se que aquele ideal de continuidade histórica é artificial. A humanidade avança movimentando-se e transformando-se continuamente. No entanto, é incerto estabelecer que tal movimentação necessariamente se encaminha em direção ao progresso. Seguindo a metáfora da crise da História, podemos argumentar que a crise da fábula dramaturgica é decorrente dessa conjuntura. A crise da visão histórica pós-moderna, o interesse que ela deixou de dar, o ceticismo e até o anúncio do fim da História são uma condição contemporânea particular. E ela se reflete imediatamente na arte, em especial naquelas que trabalham com narratividades (como a literatura, o cinema e a dramaturgia, para citar alguns exemplos). Um dos sintomas é o aparecimento de fábulas em que os fatos não têm mais continuidade ou descrição cronológica. As diferentes maneiras como a fábula é construída também são uma consequência e uma representação da crise da legitimidade da visão histórica do sujeito

contemporâneo. A crise do relato dramático, como elemento cultural, é causada pela ineficácia em transmitir uma história da humanidade confiável devido à incapacidade de elaborar um conceito ou discurso acreditável.

Desde os anos 50 até hoje, só aumentou a distância entre dois tipos diferentes de narratividade, ou seja, entre as maneiras de encarar a elaboração da fábula. De um lado estão aqueles que aplicam e reproduzem as certezas formais estabelecidas na dramaturgia, aqueles que desejam aquela fórmula testada. Isso implica na elaboração de fábulas “certinhas”, seguindo todas as convenções e regras. Há muitos trabalhos resgatáveis, uma nova onda do que se convencionou em chamar de pós-realismo ou novo realismo contemporâneo. De outro lado, uma corrente alternativa começa a pesquisar um tipo diferente de enredo, em que a história é elaborada por meio de aparentes sub-informações. Ela se tornaria uma outra construção narrativa em que os elementos seriam usados de maneira diferente. É possível asseverar que aparece uma nova maneira de criar um enredo, em que a presença dos símbolos está fortemente admitida, uma fábula em que os elementos que a compõem tornam-se mais flexíveis e ambíguos, perdendo seu rigor.

No caso do primeiro tipo de corrente narrativa, o realismo dramatúrgico mal consegue se sustentar num mundo onde a realidade está tão desestabilizada e invadida por outras linguagens de realidade virtual. Acrescenta-se a isso o fato de que o fortalecimento do mercado cultural e sua estreita relação com os *mass media* trouxeram novas imposições, pois a quantidade de narrativa convencional ou estabelecida foi massificada. No entanto, esse realismo ultrapassou sua categoria de código convencional para se tornar um código industrial. Há um tipo de realismo de consumo, estandarizado e mass-mediático, que desafia tanto as representações da pintura como da narrativa. Diante disso, os questionadores e renovadores das convenções, como o caso dos desconstrutores da narrativa e da fábula, não serão marginalizados mas também não terão um lugar privilegiado no mercado. Sua credibilidade sempre será deixada de lado por aquele receptor de

cultura massificada ligado somente aos produtos culturais de fácil e rápido consumo.¹⁷⁸

Na cultura da comunicação atual, há um bombardeio de estímulos que termina gerando fortes problemas de sobrecarga sensorial. No caso da narratividade, o fluxo de mercadorias de ficção (na literatura, cinema, televisão e teatro), com as exigências de codificação intelectual e retenção de informação que elas trazem, geram uma sobrecarga desse tipo. A tradição narrativa, explorada, comercializada e hiper-multiplicada pelo cinema e pela televisão, sem mencionar a quantidade crescente de produtos derivados, como o jogo por computador, sufoca até a exaustão a validade de elaboração de uma história. Apareceram muitas intrigas gastas, repetitivas, que não parecem narrar mais alguma coisa marcante ou transcendente. A fórmula da fábula típica se esgotou. No entanto, ela mantém seu lugar de preponderância na maior parte do mercado cultural. Nesse panorama, parece impossível contar algo de uma maneira diferente. Aparece, como sintoma cultural, um declínio do narrativo. Como resultado disso, a construção do sentido também parece se perder. Depara-se com a impossibilidade de dizer alguma coisa. Ryngaert expressa bem essa conjuntura na arte de elaborar histórias: “Trata-se sem dúvida, nesse caso, de uma clivagem importante. Cada vez mais enredo (ou um enredo cada vez mais límpido) mas para dizer o quê? Repisar as velhas histórias (ah! As velhas perguntas, as velhas respostas!, Beckett faz Hamm dizer em *Fim de jogo*)? Ou um enredo cada vez mais dissoluto, porque não há mais nada a dizer, ou porque é o único meio de encontrar os narradores e a necessidade da palavra diante de um mundo opaco?”¹⁷⁹

Nessas questões percebe-se um esgotamento da construção narrativa convencional. É possível observar isso diante do conflito na hora de responder algumas perguntas. Por que é preciso fazer uma fábula? Será que ainda é preciso contar uma história? Pode-se falar do surgimento da não-história? Ou acontece que é preciso entender a construção da história sob um novo olhar? Pode ser

¹⁷⁸ LYOTARD, Jean-François. *O pós-modernismo explicado às crianças*. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1993, pp. 17-18.

¹⁷⁹ RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o teatro contemporâneo*. São Paulo, Editora Martins Fontes, 1998, p. 59

difícil dar respostas contundentes. No entanto, é possível estabelecer certos pontos teóricos que servem como referência. É nesse momento que uma narrativa desestruturada (uma não-história ou uma des-história) entra como um suporte cultural de suma importância, pois se torna uma necessária válvula de escape para o receptor pós-moderno. É uma estrutura que aparentemente se comunica melhor com um subconsciente inquieto do lado de um consciente saturado e culturalmente estressado.

Em síntese, considera-se pós-moderna a incredulidade em relação aos metarrelatos na dramaturgia. Essa desconfiança acentua um novo tipo de código de narração, portanto um novo tipo de fábula. O enredo como código narrativo entrou em crise na pós-modernidade. Ou a narração se tornava definitivamente poética e esvaziava, desconstruía seus recursos, misturando-os com novos elementos poéticos simbólicos (des-fábula); ou eliminava todo rastro de construção de fábula, narrando sem enredo nenhum, só colocando uma junção de símbolos poéticos enlaçados por um tema de base (não-fábula). Logicamente esses não são os únicos tipos de fábula no movimento cultural narrativo contemporâneo. Há outras manifestações, tais como fábulas convencionais, hiper-fábulas, multi-fábulas, entre outras.

Certamente que a estrutura convencional da fábula como única ou substancial opção dramática não se sustenta mais. Ryngaert afirma que o registro de principal interesse nesse tipo de textos é a “subinfomação narrativa”. Mais do que o grande retrato de uma sociedade ou a construção de uma epopéia, a história é um conjunto de símbolos que dão indícios para construir um sentido poético na história. Precisa-se renunciar a muitas das macroestruturas estabelecidas para entender um texto e começar de novo a partir de muito pouco. No entanto, é uma característica da dramaturgia pós-moderna a maneira como os autores enfraqueceram o enredo, chegando a renunciar a toda estrutura de fábula numa narração. Atinge-se o ponto onde já nem é mais coerente falar de narração, mas de apresentação de símbolos. Se existir um sentimento de nostalgia diante da perda do relato, esse desaparece nos receptores, quando esperam que a legitimação venha de uma prática de linguagem propriamente e não necessariamente de uma

linguagem somente narrativa. A estrutura de códigos e signos em si mesma (com ou sem fábula) é fonte de prazer estético, de legitimidade discursiva, de livre fluxo de significados e de maior interação comunicativa. Diante dessa crise, a única saída, a mais radical, seria a de não contar mais nada, indo direto para a expressão simbólica, procurando o prazer comunicativo que ela traz. O enredo pode se diluir e se perder no fluxo de símbolos construídos numa obra. Ainda nesse caso poderia se falar de narratividade, pois os símbolos estão recriando uma temática com ações des-encadeadas. Cabe afirmar que a narratividade não precisa de uma história para existir. Isso pode ter a ver com a necessidade de liberalização de um imaginário psicanalítico e subconsciente que vai tirando suas amarras, um mundo libidinal que vai abrindo seus espaços. Seja como for, o caminho parece apontar para o retorno a uma proposta narrativa que encontra sua melhor representação em *O cão andaluz*, a obra-prima de Luis Buñuel.

Novas alternativas de criar uma história dramática, levando-se em consideração que a fábula esteja esgotada, complementam (e não eliminam) as possibilidades narrativas atuais. Apresentamos três modelos teóricos que ajudam a identificar alguns rumos: Multi-fábula; Des-fábula e Não-fábula.¹⁸⁰

Multi-fábula

Numa peça com essa proposta dramática aparecem vários “microenredos”. Nela, não uma mas muitas fábulas se reúnem, às vezes sem um elo aparente (o tema é o fio dramático), ou justapondo-se umas sobre as outras sem parar, de maneira caótica ou aleatória. Nessas histórias aglomeradas não necessariamente alguma há preponderância de uma sobre outra. Pode também ser uma aglomeração de enredos ambíguos, quando não se quer uma história com um único ponto de vista, possibilitando múltiplas interpretações e subjetividades. A estrutura desse tipo de fábula vai em sintonia com a sensibilidade atual, em que,

¹⁸⁰ É preciso esclarecer que os modelos teóricos apresentados não são categóricos nem fechados, são caminhos para estabelecer um tipo de orientação entre a multiplicidade de manifestações existentes. Assim, nos exemplos apresentados, algumas peças se ajustam tanto na categoria de multi-fábula como na de anti-fábula. Ou seja, existem trabalhos que compartilham as características agrupadas nos diferentes modelos teóricos apresentados.

de maneira fragmentada, se toma contato com a multiplicidade do ponto de vista (cem redes na televisão a cabo, com muitas histórias diferentes surgindo por segundo). Podemos encontrar exemplos desse tipo de proposta na dramaturgia de Michel Vinaver (*A solicitação de emprego, Nina, é diferente*), no trabalho dos autores catalães Sergi Belbel (*Carícias, Depois da chuva, O tempo de Planck, O sangue*) e Javier Tomeo (*História mínimas*), no trabalho da madrilenha Itziar Pascual (*Blue Mountain: aromas dos últimos dias*), na criação coletiva *Apocalypse 1,11* – do grupo Teatro da Vertigem – com Fernando Bonassi, na peça *Mire Veja*, da companhia do Feijão, ou em *Retornar-se*, de Mauricio Veloso e Caetano Gotardo.

Des-fábula

Nesse tipo de proposta, a dramática perde sua rigidez. Ela nunca está normatizando seus elementos. Pelo contrário, ela os esvazia de qualquer regulamentação e os torna leves e sutis. Na des-fábula, a importância do enredo não é banida. No entanto, ele não é mais o elemento primordial. O enredo é esvaziado, des-sublinhado e des-intensificado. Sua presença na narração não é tão marcante quanto antes. A descrição dos fatos e o impacto das ações descritas cedem lugar a símbolos que cativam a sensibilidade interpretativa e que falam de maneira mais poética do tema tratado. É um caminho em que se busca a “narração imperceptível”, com uma estrutura menos forte, mas igualmente cativante, esvaziada, des-carregada e misteriosa. É assim que podemos entender a des-fábula. Exemplos desse tipo de proposta de narração dramática podem ser encontrados em trabalhos como *As cadeiras*, de Eugène Ionesco, e *A solidão nos campos de algodão*, de Bernard-Marie Koltès. Mario Vargas Llosa, na peça *A Chunga (La Chunga)*, esvazia a definição dos fatos, dando diferentes versões de um mesmo acontecimento. Nunca sabemos ao certo o que aconteceu realmente. A conclusão final ficará com o espectador. Harold Pinter também joga com o mistério e o desvendamento da verdade por trás dos acontecimentos apresentados. Em peças como *Velhos Tempos* ou *De volta ao lar*, de início são apresentadas ações aparentemente realistas e minimalistas que no seu desenvolvimento vão

sendo desmontadas com o aparecimento de vácuos, lacunas e sugestões implicantes que encaminham a narração até uma metafísica do absurdo. Em *Pólvora e poesia*, de Alcides Nogueira, o autor esvazia a narração de toda cronologia ou espaços definidos, tornando a descrição dos fatos em poesia cuja metáfora marca uma presença importante. Uma obra como *Hysteria*, criação coletiva de Luis Fernando Marques com o Grupo XIX, diminui a intensidade da narração para aproximar as ações das personagens do público (especialmente o feminino), reinventando por meio da *performance* uma nova maneira de chegar à mimese teatral.

Não-fábula

Quando a narração prescinde do enredo, para ceder lugar absoluto à poética simbólica, estamos falando de uma não-fábula, uma não-história. Aqui estamos muito perto da poesia, em que o enredo, mais do que uma ajuda semântica, termina se tornando um estorvo. Possivelmente parece incoerente continuar nomeando como “narração” esse tipo de proposta na escrita dramática. No entanto, ainda defendemos o termo, argumentando que há outro tipo de narração com sua própria maneira de encarar a estrutura criada. Existe a narração porque há um sentido, um tema, um discurso poeticamente tratado que está sendo contado por meio de símbolos. Ainda mais quando os símbolos estão colocados, seguindo uma determinada ordem, sob uma seqüência dramática. A estética segundo a qual os elementos simbólicos estão distribuídos define a maneira como o tema tratado poeticamente é comunicado. Pode haver símbolos que se repetem obsessivamente ou os símbolos podem ter uma ordem crescente ou decrescente de impacto sensitivo. As possibilidades são múltiplas. Nesse tipo de narração, há uma conjunção de fatos, ações sem nenhuma relação de causalidade, imagens e falas ao serviço de uma determinada representação poética. A base que liga e sustenta todo esse conjunto simbólico é o tema abordado. O tema ainda é o elemento unificador de todos os símbolos agrupados. Nesse tipo de expressão, procura-se um contato direto com o presente das sensações produzidas pelo símbolo. Podemos encontrar esse tipo de proposta na dramaturgia de Peter

Handke, Heiner Müller ou Sarah Kane, em textos como *Pervertimentos e outros gestos para nada*, de José Sanchis Sinisterra, ou *Os loucos de antes*, de Renata Pallottini. Do mesmo modo, podemos encontrá-lo também em encenações como *O Paraíso Perdido*, criação coletiva do Teatro da Vertigem com Sérgio de Carvalho, ou *Pequeno sonho em vermelho*, de Fernando Bonassi.

O conteúdo como essência

Um ponto conceitual importante a ser sublinhado é que, seja com uma não-história ou uma multi-história, o conteúdo ainda é a última essência dramática (pós-aristotelismo). Aquele “querer dizer alguma coisa” é uma essência a ser encontrada (ou registrada nos escombros) no interior de toda narração, seja qual for o modo como ela se expressa. Mais do que um exemplo, podemos encontrar uma referência disso na criação coletiva *Apocalipse 1,11*, do grupo Teatro da Vertigem com Fernando Bonassi. Essa proposta cênica é composta por acontecimentos dramático-metafóricos, avançando intensamente até o desfecho, onde o conteúdo (a procura da Nova Jerusalém) é um elo marcante. Também cabe mencionar a discussão da relação do ser humano com o tempo na peça de teatro-dança *PassaTempo*, de Renata Melo. Um exemplo importante também pode ser encontrado na peça *4.48 Psicose*, de Sarah Kane, em que a expressão da angústia diante de um colapso psicótico percorre toda a narração.

A análise de Ryngaert defende as renovações formais que as propostas narrativas pós-modernas trazem. Mas também levanta algumas críticas. A estrutura propositalmente fragmentada da dramaturgia pós-moderna, leva consigo uma vontade de atacar o mundo pela quebra. Contesta toda unidade dramática possível, porque vê nela o fantasma de um autoritarismo. Existe um temor permanente a qualquer código de unificação totalizadora. Por isso essa compulsão por desconstruir por meio do fragmento, do não-dito, do dogmaticamente desordenado. Devemos distinguir entre aquelas dramaturgias que, dentro da reformulação e recomposição dos códigos usados, tenha realmente em mente um projeto temático ou uma ideologia narrativa. Nesses casos, por mais complexa e

complicada que possa ser a linguagem dramática elaborada, pode ser percebida na estrutura como as partes terminam por fazer algum sentido. Mas se essa tendência dramática termina se perdendo na sua própria formalidade e jogo de linguagem, além de poder acabar abandonando todo ponto de vista, torna-se um estilo em voga, no qual “o amontoamento desordenado de fragmentos heterogêneos não produz necessariamente uma obra, assim como a divisão tradicional da narrativa não garante sua força e seu interesse”. Ryngaert esclarece que essa técnica de fragmentação e hibridismo tornou-se simples e superficial efeito de moda em que se esconde um criador que não consegue admitir que não sabe mais o que dizer.¹⁸¹

¹⁸¹ RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o teatro contemporâneo*. Editora Martins Fontes, São Paulo, 1998, pp. 88-89.

4) Elementos importantes na fábula pós-moderna

Os pontos fundamentais para entender a maneira como a fábula é criada na elaboração poética atual (seja como “multi”, “des” ou “não” fábula) são os seguintes: noção do uso das unidades espaço-temporais explicando o uso mítico e abstrato desses elementos e sua possível utilização multidimensional, as utilizações da fala (o elemento dialógico) na estrutura dramática, a rubrica que favorece a performatividade do texto, a fragmentação da elaboração narrativa, o uso da intertextualidade e da metalinguagem na estrutura da fábula contemporânea.

Uso das unidades espaço-temporais

No momento contemporâneo, a própria percepção espaço-temporal adquire agora condições complexas e particulares. Isso evidentemente influencia a atividade artística e dramática, em que o tempo e o espaço ganham agora uma representação tanto interior quanto exterior, uma percepção de tempo/espaço expressa a partir do interior da subjetividade e também fora dela (aquilo entendido como tempo real). Possivelmente, falar de tempo e espaço em termos interior/exterior, subjetivo/real, pode parecer ambíguo. A maneira de entender ambas as dimensões é alvo de interessantes reflexões. Mencionamos uma delas, elaborada por Perry Anderson, para esclarecer nosso ponto de vista:

“O espaço e o tempo são categorias básicas da existência humana. E no entanto, raramente discutimos o seu sentido; tendemos a tê-los por certos e lhes damos atribuições de senso comum ou auto-evidentes. Registramos a passagem do tempo em segundos, minutos, horas, dias, meses, anos, décadas, séculos e eras, como se tudo tivesse seu lugar numa única escala temporal objetiva. Embora o tempo na física seja um conceito difícil e objeto de contendas, não costumamos deixar que isso interfira no nosso sentido comum do tempo, em torno do qual organizamos rotinas diárias. Reconhecemos, é verdade, que os nossos processos e percepções mentais podem nos pregar peças, fazer segundos parecerem anos-luz ou horas

agradáveis passarem com tanta rapidez que mal nos damos conta. Também podemos apreciar o fato de diferentes sociedades (ou mesmo diferentes subgrupos) cultivarem sentidos de tempo bem distintos.”¹⁸²

Perry Anderson, ao desenvolver suas argumentações, destaca como a experiência recente de compressão de espaço e tempo vivenciada socialmente no ambiente pós-moderno gerou uma crise de representação nas diferentes formas culturais. Esse é motivo para uma preocupação estética e para o aparecimento de novas estruturas ou des-estruturas artísticas – no caso da narrativa, o aparecimento da “des”, “anti” ou “multi” fabulização. Anderson diz que se há uma crise da representação do espaço-tempo, será preciso criar outras formas de expressão em que possam ser refletidas novas formas de pensar e sentir.

Um dos motivos da identificação do sujeito receptor (e do criador que sabe representar as inquietações de sua época) com esse tipo de narrativa é que ele se sente liberado da inconsciente tensão diária de conciliação entre a vivência do tempo/espaço real e o tempo/espaço virtual, com o qual convive comprimido culturalmente. A narrativa de uma “anti-fábula” pós-moderna, por exemplo, torna o espaço/tempo um elemento abstrato que o receptor pode interpretar livremente. Essa abstração dá uma liberdade e uma tranquilidade para o receptor, já que ele não precisa estar discutindo realidade vivida com realidade imaginada. Numa abstração, ele constrói e interpreta ambos os planos do jeito que sentir melhor. Há um descanso sensorial. É como se um receptor coletivamente imaginário estivesse nos dizendo: “não quero entender mais nada, não quero decodificar mais nada, deixem-me apenas viajar e fluir”.

A novas propostas da arte cênica contemporânea levam consigo uma forte carga do presente. Assim, a dramática se torna pós-moderna, sendo mais do que um simples efeito de forma ou de moda, por estar representando na estrutura

¹⁸² HARVEY, David. *Condição Pós-Moderna*. São Paulo, Edições Loyola, 2000, p. 87.

narrativa uma característica iniludivelmente contemporânea: a intensificação do tempo presente. Assim como Fredric Jameson, Perry Anderson ou Jean-Fraçois Lyotard, Jean Pierre Ryngaert mostra como esse traço se expressa na criação dramática contemporânea: “a grande liberdade dramática que se instalou nas relações com o tempo e o espaço é marcada por uma obsessão pelo presente, qualquer que sejam as formas que assumam esses diferentes ‘presentes’, e por uma desconstrução que embaralha as pistas da narrativa tradicional fundada na unidade e na continuidade. O ‘aqui e agora’ do teatro se torna o cadinho em que o dramaturgo conjuga em todos os tempos os fragmentos de uma realidade complexa em que as personagens, invadidos pela ubiqüidade, viajam no espaço, por intermédio do sonho, ou então, mais ainda, pelo trabalho da memória.”¹⁸³

Na peça *Calendário da pedra*, de Denise Stoklos¹⁸⁴, o texto descreve, como se fosse um diário incessante, as experiências quotidianas e impressões de vida da personagem durante um ano exato. As falas, mesmo sendo uma lembrança, só se iniciam como pretérito, tornando-se presente pouco depois.

“Nove de janeiro. Encontrei meus amigos num restaurante, conversamos, bebemos, rimos, debochamos de tudo, somos muito críticos, nada serve, concordamos, está tudo ruim. Menos o sushi e o saquê.

Dez de janeiro. Ressaca.

Onze de janeiro. Sem ressaca. O mundo está melhor. Os programas de tevê é que continuam horríveis.

Doze de janeiro. Quero pôr uma bomba nas antenas de transmissão das redes de tevê. Quero pôr uma bomba em Brasília. Não, não quero pôr uma bomba. Quero ser uma bomba e arrebentar junto.

Treze de janeiro. Pus um cd para tocar. Dancei sozinha. Achei que estava com o diabo no corpo.

¹⁸³ RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o teatro contemporâneo*. São Paulo, Editora Martins Fontes, 1998, p. 132.

¹⁸⁴ STOKLOS, Denise. *Calendário da Pedra*. <http://www.cbj.g12.br/DeniseStoklos>, 2001, p. 22.

Catorze de janeiro. Comecei um namoro. Paixão. Tudo na minha vida vibra: chinelos, cobertores, sushi, ressaca, bomba, antenas, banho, tudo vibra. Tudo vibra. Não sei se é bom, mas dá vontade de ficar dando risada. Então rio, rio e sorrio e rio.

Quinze de janeiro. Fiz amor. Estou muito viva. Não me toquem, que estou muito viva. Não, me toquem, que estou muito viva. Estou queimando. Peguem. Sou a tal bomba, já. Enfim.

Dezesseis de janeiro. Acabou o namoro. Levei um fora. Sai brigando com tudo mundo. Com o porteiro, o motorista de táxi, o ascensorista, a recepcionista, o Office-boy, o arquivista, o contador, a secretária, júnior, a secretária sênior, o chefe, não, com este não briguei que não sou besta. Não, não briguei porque sou besta!”

Vejam os trechos da cena “Aí está”, da peça *Pervertimentos*, de José Sanchis Sinisterra. A dramática da cena está preparada para desenvolver uma ação *performática* que se sustenta no próprio presente da encenação.

“AÍ ESTÁ

(Em cena, um objeto iluminado.

De resto, sombras.

Pasos que se aproximam, respirações.

A Voz 1 escuta-se desde o lateral direito.

A Voz 2 escuta-se desde o lateral esquerdo.

Antes de serem escutadas há um minuto de silêncio. E:)

VOZ 1 - Aí está.

VOZ 2 - Pois é, aí está. Até que enfim.

VOZ 1 - Enfim, é.

VOZ 2 - Achamos.

VOZ 1 - Estava na hora.

VOZ 2 - Tanto procurar, e...

VOZ 1 - E estava aí.

VOZ 2 - Estava?

VOZ 1 - Parece.
VOZ 2 - Desde quando?
VOZ 1 - O que você quer dizer?
VOZ 2 - Antes não estava.
VOZ 1 - É mesmo: não estava. (*Silêncio*) Quem o colocou aí?
VOZ 2 - Eu não, com certeza.
VOZ 1 - Nem eu, naturalmente.
VOZ 2 - Então? (*Silêncio*)
VOZ 1 - Tem certeza que não estava?
VOZ 2 - A gente passou por aqui.
VOZ 1 - Quando?
VOZ 2 - Antes.
VOZ 1 - É mesmo?
VOZ 2 - Não se lembra?
VOZ 1 - Os dois?
VOZ 2 - Os dois. E não estava.
VOZ 1 - Tem razão. A gente passou por aqui. Antes.”¹⁸⁵

A dramaturgia pós-moderna tem questionado o tratamento dado ao próprio conceito humano e racional de tempo. O diálogo e a rubrica – esta pode descrever amplas ações sem fala – são os materiais dramáticos que revelam as relações entre as personagens e o sistema espaço-temporal. Com um uso diferenciado desses elementos, o tempo é agora intencionalmente desregrado por meio de um símbolo para evidenciar sua esquisitice ou sua falta de solidez. Ryngaert menciona como exemplo o tom irônico usado na representação do tempo em *A cantora careca* (*La cantatrice chauve*, 1950), de Eugène Ionesco, nomeada por ele como anti-peça. Na cena I, as rubricas indicam: “Um longo momento de silêncio inglês. O relógio de pêndulo inglês bate dezessete badaladas inglesas”. No entanto, a primeira fala da personagem sra. Smith começa: “Veja só, são nove

¹⁸⁵ Sanchis Sinisterra, José. *Pervertimientos e otros gestos para nada*. Madrid, Biblioteca Antonio Machado de Teatro, pp. 10-11.

horas”. Com as badaladas o relógio marca as horas insistentemente a todo momento, mas o faz sempre de maneira incoerente, desordenada e imprevisível. Nesse exemplo, há uma ironia criticando o teatro realista ou naturalista que se vale de um relógio para indicar ao espectador a hora em que acontece a cena ficcional. Por outro lado, essa peça em particular incide na pouca importância que o tempo tem. Ionesco sublinha, além disso, que o tempo do teatro é propriamente ficcional, portanto irreal, tendo suas regras particulares. O código absurdo afirma que tudo merece ser permitido com respeito à representação do tempo no curto espaço temporal da encenação. Temos outro exemplo importante em *Esperando Godot* (*En attendant Godot*, 1952), em que o tempo é claramente simbolizado por meio de uma árvore que muda entre uma cena e outra. As folhas caem e crescem, indicando a passagem de tempo ou das estações do ano. Isso no que diz respeito à passagem de um tempo abstrato para outro. Dessa maneira, tempo é símbolo poético nesse caso.¹⁸⁶

A dramaturgia brinca com um tempo e um espaço metafóricos, indefinidos. Trata-se de um tempo “existencial” na maior parte dos casos. A fragmentação do tempo e do espaço e a maneira como isso perturba o enredo promovem a invasão de tempos diferentes em relação à personagem. Presente, passado e futuro atravessam sua vivência representada. Essa tendência permite maiores flexibilidades narrativas na dramaturgia e liberta a criação das exigências das regras realistas. Qualquer fragmento do passado, do presente e do futuro se introduz em cena independentemente de causalidade ou cronologia. Essa é uma característica própria de textos altamente metafóricos, também definidos como “oníricos”. Ou seja, a simbologia se aproxima da representação do sonho na personagem, como estado inconsciente ou como representação de um desejo irreal e/ou irrealizado. A personagem que sonha, que imagina, que relembra, liberta-se do percurso e das descrições de uma ficção real. Nesse mundo de representação, o tempo e o espaço cumprem outra função. O tempo metaforizado, intemporal, é propício para autores que preferem um universo representativo ao nível do sonho. É nessa dimensão semântica que encontram a verdadeira liberdade expressiva. As

¹⁸⁶ Idem, pp. 107-108.

personagens perambulam livres pelo tempo e pela sua vivência (tanto real quanto imaginária). Uma cronologia, uma descrição ordenada dos fatos já não é mais importante. Na dramaturgia, as personagens existem no presente da representação teatral. A partir dessa posição determinante, eles trazem de volta o passado ou sonham com um futuro. Mesmo quando aparece o passado em cena, é como se os acontecimentos trazidos de volta fossem revividos e olhados sob a lente do presente. Pode-se interpretar que há nisso a ansiedade de uma consciência que se nutre impacientemente das ações do pretérito para aproveitá-las no “aqui-agora” da ficção. Influenciado pelo fluxo cultural pós-moderno, o presente representado tende a ser intenso, sublimado, não podendo haver processos muitos demorados de percepção. Há uma ansiedade, uma falta de paciência para seguir processos de decodificação narrativa. A apreensão do instante se torna urgente, sendo priorizada ao lento trabalho de reconstrução de uma história ou fábula.

Citemos alguns exemplos. A peça *A Chunga*, de Vargas Llosa, desenvolve-se num tempo e num espaço real: um boteco num bairro pobre de Piura, no ano 1945, no Peru. No entanto, se de início o tempo é real, ele se desfaz, se fragmenta quando se mistura com o tempo imaginário (aquele em que cada personagem especula sobre como foi a noite entre Meche e a Chunga). A peça *Blue Mountain*, de Itziar Pascual, por sua vez, é um *collage* dramático (uma verdadeira multi-fábula) composto por onze cenas em que estão reunidos os mais diversos lugares, momentos e personagens. Não há nenhum elo de causalidade realista entre uma cena e outra. Assim, o motivo que reúne todos esses momentos e lugares diversos é metafórico e deverá ser interpretado pelo receptor. Peças como *Pólvora e poesia*, de Alcides Nogueira, e *Os loucos de antes*, de Renata Pallottini, propõem desde o início um espaço e um tempo metaforizados. No primeiro caso, Nogueira inicia a cena 1 com uma rubrica em que especifica que no cenário há só duas cadeiras, as figuras de Rimbaud e Verlaine no fundo do palco, ouvindo-se no fundo música de Chopin. O autor poderia ter usado elementos cronológicos ou espaços descritos em concordância com a época, para contar a história de Arthur Rimbaud e Paul Verlaine. No entanto, não temos nada disso. Há ênfase sobre a narração do relacionamento entre os personagens. O espaço e o

lugar metaforizado são secundários. Pallottini também inicia sua obra com um espaço simbólico propício para o próprio desenvolvimento poético da peça: um palco no qual há uma capela branca. À esquerda fica uma bandeira vermelha fincada numa base e na frente um machado, um tronco e uma pilha de lenha para madeira. Nesse espaço e num tempo simbólico, as personagens Elio e Ella interagem intermediados pelo Vigilante. No caso das propostas do Teatro da Vertigem, o próprio espaço da encenação indica de início (uma Igreja, um hospital ou um cárcere desativado) a importância do símbolo na representação dramática e sua coerência com o conteúdo elaborado. A partir daí, o tempo simbólico da ação e da narração é decorrente dessa proposta inicial.

A fala dramática: o elemento dialógico

O teatro contemporâneo fez suas maiores renovações na esfera do diálogo dramático. A convenção pela qual se desenvolve a troca alternada de falas é reformulada, transformando o processo de enunciação. Geralmente esses artifícios têm o intuito de reforçar a “dupla enunciação” que já existe em um diálogo dramático. A dupla enunciação é definida por lingüistas e semiólogos como o intercâmbio de expressões verbais entre personagens que aparentam uma comunicação de informações entre si. Enquanto a verdadeira comunicação de sentido e informação está realmente acontecendo entre o receptor e o autor num plano mais profundo da enunciação. O diálogo pós-moderno modifica as regras do diálogo de maneira tal que a comunicação entre o autor e o receptor é mais direta, rápida e explícita. Desse modo, a dupla enunciação termina sendo reforçada. Os diálogos, na sua forma, podem se afastar radicalmente ou estar muito próximos do modelo de “diálogo realista” sem por isso trazer à tona uma situação ou narração realista. Um claro exemplo disso encontra-se na dramaturgia de Harold Pinter, em propostas como *O amante* (*L'amant*, 1967), *A volta ao lar* (*The Homecoming*, 1964) ou *Velhos tempos* (*Old Times*, 1971). Como o especifica Ryngaert, “as trocas amortecidas de palavras anódinas são fotográficas apenas aparentemente,

pois deixam vastos espaços para que a interpretação se precipite nelas.”¹⁸⁷ Não há nada tão misterioso, tão presente e tão importante como o subtexto nas peças desse autor. Tudo se encontra “sob” as falas e não nelas. O jogo que existe nas relações entre as personagens nunca é explícito, ele precisará ser descoberto pelo receptor.

As principais renovações e experimentações na criação do diálogo dramático são resultado das inovações sociolingüísticas e lingüísticas desenvolvidas na cultura. Dentro dessas correntes de conhecimento, o estruturalismo e o pós-estruturalismo, como já mencionamos, são fontes imprescindíveis. Aí podem ser encontrados importantes instrumentos de análise relacionados ao sistema de enunciação, cuja aplicação ao elemento conversacional do teatro gerou variadas renovações e contribuições para criar um tipo de diálogo diferente. Mas existe outra influência fundamental na elaboração da fala na estrutura dramática contemporânea, em estreita relação com as correntes teórico-lingüísticas mencionadas. As propostas da dramaturgia do Teatro do Absurdo se caracterizam precisamente pela maneira irônica e/ou simbólica de desregrar o diálogo tradicional cheio de estereótipos e falas com informações seguras. O Teatro do Absurdo incide no jogo lúdico da linguagem, com falas incoerentes, repetitivas, verborrágicas ou monossilábicas. As trocas entre personagens são embaralhadas e lançadas ao espectador com informações incertas ou ilógicas. Isso pode ser percebido claramente em dramaturgias como as de Heiner Müller, Peter Handke ou Sarah Kane, e também em peças como *Por um sim ou por um não*, de Natalie Sarraute, ou *Pervertimento e outros gestos para nada*, de Sanchis Sinisterra.

O desenvolvimento desse tipo de proposta na dramaturgia contemporânea traz, entre outras conseqüências, o notável enfraquecimento da personagem como função enunciativa. Nesse sentido a personagem já não é o elemento indispensável para a enunciação dramática, tornando-se somente um símbolo mediador entre receptor e autor. A fala, seja no diálogo, seja num monólogo da

¹⁸⁷ RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o teatro contemporâneo*. São Paulo, Editora Martins Fontes, 1998, p. 142.

personagem, não necessariamente denota uma identidade construída com clareza. Mesmo sabendo que sua presença e suas ações são marcantes, nem sempre sabemos muito dele. Não sabemos de onde ele vem, quais são as referências sociais ou psicológicas com as quais apreendemos sua identidade. Às vezes a fala que aparece não determina de onde vem nem a personagem que a emite ou a quem ela é dirigida. Essas incertezas estão colocadas para serem interpretadas livremente pelos encenadores ou os receptores. A palavra, nessa dramaturgia, deixa de ser o nexos imprescindível para a decodificação dos dados e do conteúdo da peça. Ela se torna outro elemento simbólico a ser interpretado pelo receptor. Assim, ela deixa de ser o elemento imprescindível para a emissão das informações. Sua codificação em relação à situação e ação dramática é menos tautológica.¹⁸⁸

As renovações não implicam na desaparecimento do diálogo como alternativa. Simplesmente ele não tem mais o lugar primordial de antes, já não é mais considerado o único símbolo requerido para que uma escrita seja identificada como teatral. No entanto, existe ainda o teatro que se apóia fortemente no diálogo e no texto. É chamado também de teatro da conversação, como o especifica Ryngaert. Nele prevalece a troca e a circulação de palavras e, mais do que nunca, a fala é ação. Essa definição já não se sustenta tanto quanto antes se pensamos em contribuições deixadas à prática dramática como as de Peter Handke, em que a fala é ação pura e intensa sem se apoiar no elemento dialógico convencional. No caso, baseando-se no diálogo ou não, o certo é que nessa dramaturgia a fala se torna propulsora da *performance* cênica. A interpretação é verbal-animal. Podemos perceber isso em peças como *A solidão nos campos e algodão*, de Koltès (com sua seqüência intensa de monólogos dialogados), *Carícias*, de Sergi Belbel, ou *Calendário da pedrap* de Denise Stoklos. Mesmo sendo exemplos bastante diferentes, eles têm essa característica comum: a ação invocada por meio de uma verbalização expansiva e incessante. Queremos mencionar um exemplo muito especial: um trecho da peça *Hysteria*, do Grupo XIX e de Luiz Fernando

¹⁸⁸ A cena anteriormente apresentada, “Aí está”, da peça *Pervertimento*, de Sanchis Sinisterra, é um claro exemplo disso.

Marques, em que a estrutura da obra reúne trocas do presente em cena com o passado da ficção. As falas estão particularmente fragmentadas, ou seja, quebradas por um símbolo (#) que simboliza o momento da intervenção do receptor-público feminino. Assim, a própria estrutura do texto já propõe uma alta performatividade no lugar da representação, além de uma intensa interação com o público. Mais do que nunca, nesse texto, a fala implica ação e *performance* cênica.¹⁸⁹

“CLARA (*mostrando o desenho de uma flor a uma XX*): Olha ... essa flor é um presente para alguém muito especial, vou enviar por carta.. A senhora sabe escrever? # A senhora me faria um favor? A senhora escreve aqui, por favor: “Para Jesus”. Será que é melhor colocar o meu nome também, para que não haja dúvida # É Clara, só Clara mesmo! Que letra linda quem foi que ensinou a senhora a escrever? # A senhora foi a escola? # A senhora deve ser muito rica! (*Abre uma das janelas da sala para enviar o bilhete*)”

Mas esse teatro da conversação também pode ter outras conotações. O diálogo é basicamente uma conversação de pouco interesse. As informações oferecidas são de importância superficial e sem relação com a situação. As falas se tornam independentes da situação ou até opostas ao real momento dramático que acompanha o diálogo. Essa contradição fala/situação é proposital, sendo a própria oposição um elemento simbólico em si mesmo. É nesse tipo de estrutura que se torna importante o que se convencionou chamar de “subtexto”. Se o diálogo convencional remete à idéia de que a fala reproduz a ação a ser representada, o teatro contemporâneo enfatiza o deslocamento do diálogo da situação em cena. Há uma constante vontade de elaborar uma estratégia dramática em que o habitual vínculo entre palavra e ação torna-se propositalmente inusual, contraditório ou discordante. Assim, não necessariamente correspondem de maneira iniludível àquilo que as personagens dizem ou fazem ou estarão relacionadas por um sentido metafórico. Vejamos dois exemplos disso, o que poder servir como orientação. O primeiro, da peça *O tempo de Planck*, de Sergi Belbel. Na primeira cena, intitulada “zero”:¹⁹⁰

¹⁸⁹ MARQUES, Luiz Fernando e Grupo XIX. *Hysteria*. São Paulo, Cópia datilografada, 2001, p. 3.

¹⁹⁰ BELBEL, Sergi. *Obras Escogidas (Volumen I)*. Madrid, Editorial La Avispa, p. 11.

“ZERO

Maria, Laura, Rosa e Ana.

MARIA.-

Dez

elevado a menos quarenta e três

segundos

Zero

coma

zero zero

zero zero zero

zero zero zero zero zero

zero zero zero zero zero zero

zero zero zero zero zero zero zero zero

zero zero zero zero zero zero

zero zero zero zero zero

zero zero zero

zero zero

zero

um

segundos

O tempo de Planck

(Suas três irmãs a olham.)”

O segundo exemplo é um trecho com o qual se fecha a primeira parte da peça *Os loucos de antes* (2000), de Renata Pallottini:¹⁹¹

“ELLA:

Sonhadores habituais

presos eternos às correntes temporais

cativos das cadeiras de hospitais

em devaneios, ilusões, delírios,
viajamos pelos mares infinitos,
descobrimos atlântidas e Antilhas
imersos em naves submarinas...

(Ela começa a se masturbar, mão sobre o sexo, tocando-o enquanto diz o texto)

ELLA *(seguindo)*:

... mergulhamos em água cristalinas
onde as vidas, os peixes, as anêmonas
provam que ali está todo o princípio...

(já ofegante)

O princípio da vida e das carnes da vida,
o princípio das peles roçadas, feridas,
o princípio do sangue das extremidades,
das veias que se inflamam e se eriçam,
do mundo e deste mundo e de outros mundos
que penetramos (sexual), penetramos, dominamos,
que possuímos, escavamos, conquistamos,
até que... *(cansada)* finalmente descobrimos...

(procura seguir mas, depois de insistir vê que não consegue o orgasmo)

... para depois, molhados de suor
e ofegantes pelas más bronquites
tomarmos chás, tisanas e poções
e inconscientes, vagos, nus, vazios,
calmarmo-nos, forçados pelos frios...

(cai sobre os joelhos, com um sorriso frustrado)."

Alguns autores utilizam “falas em fragmentos” cuja construção obedece mais à própria estética da fala do que à transmissão do discurso. As palavras têm fluxos determinados, movimentos cheios de hesitações, derrotas, obsessões, repetições, avanços e recuos. Não é tão importante a comunicação clara do

¹⁹¹ PALLOTTINI, Renata. *Os loucos de antes*. São Paulo, Cópia datilografada.

enunciado quanto o movimento emocional particular, o ritual social, o jogo de poder ou a construção instável do pensamento na hora de elaborar a enunciação. Ou seja, não é tão importante o próprio discurso mas a maneira como esse discurso é elaborado através das falas. A linguagem, a maneira da falar, o significante, tornam-se mais importantes. Muitos desses textos têm um tom obscuro ou de difícil penetração. No entanto, eles sustentam sua existência quando são transportados à cena, inclusive conseguem ser realmente entendidos somente nesse momento. Tais textos exigem um trabalho cênico “extralingüístico” em que o conteúdo é reconstruído pelo leitor, no caso da leitura, ou pela equipe de encenação (diretor e atores), no caso da representação. Podemos encontrar expressões desse tipo em textos como *Máquina Hamlet*, de Heiner Müller, ou *Ânsia*, de Sarah Kane. Vejamos um exemplo no seguinte trecho da segunda cena (“A corte”) da peça *Paixão* (*Passion*, 1971), de Edward Bond¹⁹²:

“Entra o Primeiro Ministro cantando e brincando com um iô-iô.

RAINHA

Faz um tempo ideal para jogar bridge / nadar / correr / pular / fazer um garden-party / ser coroada / ter um casamento / fazer testamento / admitir hospedes / levantar o ânimo / pensar na sorte que a gente tem / ou dizer adeus à vida. Selecione a palavra ou frase que melhor lhe convir e risque as outras.

P.M.

Sim senhora.

RAINHA.

E como se encontra sua esposa / amante / mãe / noivo / cachorro / tia / filho / crocodilo favorito / amada / namorado / repouso do guerreiro / meia laranja / costela / pular a cerca? Faça escolha da opção que preferir segundo as instruções.

P.M.

O au-au está muito bem, senhora.

¹⁹² BOND, Edward. *El angosto camino hacia el profundo norte. / Misa negra / Pasión*. Madrid, Editorial El Público. Centro de Documentación teatral, 1989, pp. 125-126.

RAINHA

Gostaria beber uma taça / chá / café / bebida fria / chocolate / um descanso / uma
banho / a palavra?

P.M.

Vou beber o mesmo que a senhora.”

De outro lado, o teatro contemporâneo se caracteriza também pela presença de um “diálogo lacônico”. O minimalismo das artes plásticas encontra aqui seu referente cênico dramático. Nesse tipo de conversação cênica, a identidade das personagens é misteriosa, e a situação, pouco convencional. Os diálogos lacônicos podem dar a impressão de serem obscuros, mas isso é devido ao fato de existir um algo grau de informação subentendida entre as personagens, de maneira tal que eles trocam só as informações necessárias entre si. Não é respeitada aquela convenção pela qual muitas informações são repetidas pelos actantes apenas para dar dados (de situação ou de biografia da personagem) que possam ajudar ao receptor. Diferentes teóricos afirmam que esse laconismo nos diálogos, também nomeado como minimalismo, precisa atingir um ponto meio, ou seja, investir numa comunicação com subentendidos entre as personagens, mas sem deixar de inserir referências e informações suficientes para evitar o total afastamento do receptor da história.¹⁹³

Há vários tipos de exemplos a serem mencionados. Um deles encontra-se no diálogo, verdadeiro jogo de sub-entendidos na cena “A abertura do pacote postal de tâmaras” da peça *Nina é diferente* (*Nina, c'est autre chose*, 1978), de Michel Vinaver. Vejamos um exemplo num trecho da primeira cena (“O muro da prisão”), da peça *A linguagem da montanha* (*Mountain Language*, 1988), de Harold Pinter¹⁹⁴:

“SARGENTO: Nome?

MULHER JOVEM: A gente já falou os nossos nomes.

¹⁹³ RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o teatro contemporâneo*. São Paulo, Editora Martins Fontes, 1998, p. 146.

¹⁹⁴ Pinter, Harold. *Polvo eres / Luz de luna / Tiempo de Fiesta / El lenguaje de la montanha*. Navarra Editorial Hiru, , 2002, pp. 151-152.

SARGENTO: Nome?

MULHER JOVEM: A gente já falou os nossos nomes.

SARGENTO: Nome?

OFICIAL: *(Ao Sargento)* Vai pra merda. *(À mulher jovem)* Tem alguma reclamação?

MULHER JOVEM: Ela foi mordida

OFICIAL: A quem? *(Pausa)* Quem? Quem foi mordida?

MULHER JOVEM: Ela. Tem a mão esfarrapada. Olha. Sua mão foi mordida. Está sangrando.”

Vejamos agora uma cena 8 da peça *Edmond* (1983) de David Mamet¹⁹⁵:

“CENA 8

O BURDEL

Edmond aparece com seu folheto na mão. Fala com a Madame.

MADAME: Oi.

EDMOND: Oi.

MADAME: È a primeira vez que você vem?

EDMOND: É.

MADAME: Como ficou sabendo? *(Edmond mostra o folheto)* Você não é daqui?

EDMOND: Não. Qual a tarifa?

MADAME: Isso é uma academia de ginástica.

EDMOND: Sei.

MADAME: A gente cobra por horas. *(Pausa)*

EDMOND: E?

MADAME: Sessenta e oito dólares na primeira hora, com sauna, bar livre, chuveiros... *(Pausa)* A hora começa quando você está na cabine com a massagista.

EDMOND: Tá certo.

MADAME: Tudo o que acontece na cabine, é lógico, e coisa de vocês.

¹⁹⁵ Mamet, David. *Edmond*. Madrid, Editora El Público. Centro de Documentación Teatral, # 9, 1990, pp. 50-51.

EDMOND: Entendo.

MADAME: Tem certeza que entende?

EDMOND: É.

MADAME: Ou senão, duas horas são cento e cinquenta dólares a hora. *(Pausa)* O trato que você fizer com elas é coisa sua.

EDMOND: Tá certo. *(Pausa)*

MADAME: O que você quer?

EDMOND: Uma hora.

MADAME: O pagamento é adiantado. Como vai pagar?

EDMOND: Como eu posso?

MADAME: Em dinheiro ou cartão. Se for com cartão precisa colocar “Clube Atlântico de Esqui e Tênis”.

EDMOND: Pago em dinheiro.”

Finalmente, apresentamos um trecho da cena 1 da peça *Olha, um menino da Bósnia (Mirad, een jongen uit Bosnië, 1993)*, de Ad De Bont, dramaturgo da nova corrente de teatro holandês¹⁹⁶:

“FAZILA

sobrenome

seu sobrenome

your name

ihr name votre nom

DJUKA

falo quatro línguas

mas não entendi o que ele queria

FAZILA

de onde você é?

where do you come from?

woher kommen sie?

¹⁹⁶ De Bont, Ad / Woudstra, Karst / Rijnders, Gerardjan. *Teatro Holandés Contemporáneo*. Madrid, Publicación de la Asociación de Directores de Escena de España, #35, pp. 203-204.

DJUKA

serviocratoa russo inglês e alemão
mas subitamente minha cabeça ficou em branco

FAZILA

o que você está me olhando, cara?

your passport please

ihr pass

DJUKA

só vi aquela boca
aquela boca se mexendo
aquela boca cheia de dentes de ratazana
com os que zigic
o pior de todos
uma noite
uma dessas noites horrorosas
a um dos meus companheiros...

FAZILA

putaqueopariu
outro analfabeto
pais
country

Turquia yugoslavia

DJUKA

não não bósnia-herzegovina

FAZILA

ah agora sim
ou seja refugiado
refugee
flüchtling
por lá
that way”

Uma rubrica performática

A rubrica, também chamada didascália, é geralmente identificada como o texto que reúne indicações cênicas não-verbais. Sempre teve uma função secundária na estrutura dramática. No entanto, sua função e presença se fortaleceram na dramaturgia pós-moderna. Na estrutura do texto, a partir do desenvolvimento da imagem e das ações físicas experimentadas na prática cênica, cenas com poucas falas são complementadas com rubricas que dão ênfase à simbologia apoiada mais na ação visual do que na verbal. A partir de um teatro minimalista ou do silêncio, a rubrica como elemento dramático, adquiriu uma importância vital. Ela pode ser de uma grande ajuda para o fortalecimento da performance cênica, além de servir como início para uma relação com o leitor que não seja a convencional. Apresentamos algumas rubricas como de fontes estéticas bastante diversas, das mais realistas às mais simbólicas, que expressam essa revigoração da presença da imagem simbólica no texto e, em consequência, na cena.

Vejamos a rubrica da cena 8 da peça *Susie* (1998), da catalã Carol López Díaz, cuja dramaturgia segue os traços deixados por David Mamet¹⁹⁷:

“CENA 8

NA PROCURA DE...

(Susie está na portaria de um prédio. Chama pelo interfone. Silêncio. Ela insiste. Ninguém responde. Espera um pouco mais e vai embora. Entra numa cabine. Volta a sair. Não tem dinheiro, não pode fazer a ligação. Caminha por um tempo. Pára na frente de outro prédio. Chama pelo interfone. Silêncio. Insiste de novo. Lhe respondem.)

VOZ.- Quem é?”

¹⁹⁷ López Díaz, Carol / Szpunberg Witt, Victoria / Pascual, Itziar. *Susie / Entre aqui e lá / Blue Mountain*. Madrid, Publicación de la Asociación de Directores de Escena de España, #35, p. 36.

A segunda rubrica corresponde ao início de uma das últimas cenas – que nunca são nomeadas nem enumeradas – da peça *Blue Mountain*, da espanhola Itziar Pascual. Além da imagem, pela situação inicial, a presença do silêncio torna-se dramaticamente importante.¹⁹⁸

“Sala de espera de um aeroporto. Madrugada quente de junho. Em cena, Empresário sentado e entediado. As horas têm dizimado seu aspecto. Na mesma sala, senhora da limpeza. Por seu perfil e seu andar repousado advertimos anos e quilos a mais. Longo silêncio. O Empresário tenta dormir. Procura uma postura cômoda. Termina encostado sobre a mala. Adormece. Silêncio. Põe-se em pé sobressaltado.

EMPRESÁRIO:

Eh! *(Pausa. Olha o relógio. Espreguiça-se.)* Senhora! Sabe em que horário abrem os cafés aqui?”

Na peça *Pólvora e poesia*, de Alcides Nogueira, as rubricas, assim como o resto dos elementos da estrutura dramática, confluem para fazer parte da rede de símbolos poéticos que compõem a obra. Vejamos uma delas, na cena 3:

“VERLAINE –

(Abraçando Rimbaud) Estamos esperando o quê? Uma oportunidade? Merda para ela. Merda para você. Merda para mim!

RIMBAUD –

(Deixando-se levar) Nem vencer a altivez das velas das bandeiras,
Nem navegar sob o olho torvo dos pontões.

Os dois vão seguindo, em direção ao fundo do palco, sob a música de Chopin. Verlaine, levando a mala puída; Rimbaud, com o pano arrastando pelo chão. Dois homens que se amam seguindo pela estrada que inventaram. Seguem

¹⁹⁸ Idem, p. 182.

lentamente, lado a lado, Verlaine colocando paternalmente o braço sobre os ombros de Rimbaud. Seguem, seguem, seguem. Somente a música de Chopin tocando e a luz caindo lentamente, muito lentamente. A música cessa. Os dois ficam praticamente na penumbra, parados, de costas para a platéia. Silêncio. Subitamente, jogam-se no chão e começam a se beijar e a se amar, rolando. Sem música. Silêncio. A luz cai completamente. Tempo. A luz explode. Rimbaud está deitado, de olhos fechados. Verlaine em pé, olhando para ele, feliz.

VERLAINE –

Naquele bar repleto de idiotas nós dois,
Só nós dois encarnávamos o tão horrível
Vício de “gostar de homem” e sem perceberem
Íamos fodendo esses babacas de ar bem-posto,
.....”

Para finalizar, apresentamos um importante exemplo que mostra como a rubrica colabora não só com a efetiva poetização da encenação, mas também pede um rico trabalho de *performance* na representação. Na peça *O paraíso perdido*, do grupo Teatro da Vertigem e de Sérgio de Carvalho, as rubricas são nomeadas com um título e determinadas, como se fossem falas, a um determinado cor-actante.¹⁹⁹

“CORO DAS ORAÇÕES SOBRE OS BANCOS:

(Seqüência coreográfica em que um grupo de pessoas faz uma série de gestos de orações e movimentos devocionais. Depois de algum tempo, vão para trás dos bancos, ora surgindo, ora desaparecendo detrás deles, tentando completar um sinal-da-cruz. Todos desaparecem, ficando apenas um homem e uma mulher.)”

“CORO DE ELEVAÇÃO:

(Seqüência coreográfica em que um grupo de pessoas tenta vencer a gravidade e subir ao céu. Elas entram correndo, tentam subir pelas paredes, tentam escalar

em cordas para chegar ao alto da igreja, tentam fazer pirâmides humanas. Depois de um tempo, fazem um grande círculo na nave central e jogam algumas vezes as suas cordas para cima. Então, ficam pulando repetidamente com os braços para o alto. A luz vai caindo sobre elas.

Ouve-se um barulho que vem do órgão da igreja. O anjo vai até lá. O público pela primeira vez sobe no altar. Um homem está atrás dos tubos do órgão. O anjo desaparece.)”

Fragmentação dramática

Um traço definitivo na dramaturgia contemporânea se faz sentir pela maneira como ela fragmenta, de diferentes modos e com os diversos elementos que usa, tanto a escrita como a estrutura dramática. Essa característica, que já tinha se fortalecido na modernidade, diversifica-se e amplia-se na pós-modernidade com incrível intensidade. Logicamente, como já mencionamos, isso se deve também a diferentes influências culturais que estão no ar e colaboram para esse tipo de expressividade.

A escrita dramática contemporânea, que se fragmenta por meio de segmentos cênicos (geralmente descontínuos e sem relação de causalidade) nomeados por um título, é uma tendência na dramaturgia. Ela aparece com muita frequência, assim como a fragmentação se manifesta na prática da escrita teatral. Se o ponto de partida foi o exemplo deixado por Bertolt Brecht, que ainda tinha uma estreita relação com a estrutura da fábula, a dramaturgia pós-moderna foi usando esse tipo de fragmentação com objetivos e formas diversas. A metáfora do título pode se tornar poeticamente independente da sua vinculação com o enredo. Mencionando alguns exemplos, podemos fazer alusão a uma dramaturgia como a de Michel Vinaver; um dos autores que se vale do artifício da segmentação de cenas e da fragmentação em praticamente todos os elementos que compõem a estrutura de suas peças. Ele inclusive fala que a junção das cenas, na sua narrativa, tem intenções irônicas. Na peça *Nina é outra coisa* (*Nina, c'est autre chose*, 1976),

¹⁹⁹ Teatro da Vertigem. *Trilogia Bíblica*. São Paulo, Publifolha, 2002, pp. 107-108.

Vinaver dá um título determinado a cada uma das doze partes que compõem o texto²⁰⁰. Outro exemplo pode ser encontrado no trabalho do norte-americano David Mamet, na sua obra *Edmond* (1983)²⁰¹, em que ele apresenta o mesmo tipo de construção dramática fragmentada. A peça está dividida em vinte três cenas curtas, rápidas e emendadas que apresentam forte proximidade com a estrutura de um roteiro cinematográfico. Cada uma delas tem um título que orienta e resume, a partir de um lugar ou personagem, o sentido da cena: “A pitonisa” (1), “Em casa” (2), “Um bar”(3), “Um *Peep-show*” (5), “O metrô”(13), “O apartamento de Glenna”(16), “A nova cela” (20) ou “O capelão”(21), para citar apenas alguns dos títulos utilizados. Assim, esse artifício de origem brechtiana é encontrado frequentemente na prática dramática atual. A peça *Grande e pequeno* (*Gross und Klein*,1978)²⁰², do alemão Botho Strauss, divide-se em dez cenas, cada uma delas identificada por um título, tal como “Marrocos” (cena 1), “dez cômodos” (cena III), “estação” (cena V), “a família no jardim” (cena VI) ou “o anjo repugnante” (cena VI). Essa junção de fragmentos cênicos que, justapostos, compõem uma peça dramática é nomeada de diferentes formas: cenas, fragmentos, partes, momento, seqüência (seguindo o referente do roteiro de cinema) ou movimento (seguindo o referente da composição musical, como o faz Michel Vinaver).

Como mencionamos, parte dessa tendência foi se afastando da relação com a estrutura da fábula a ser contada (mantida por Brecht), para ir criando um mundo autônomo em que os símbolos dessem conta diretamente da poesia narrativa e do significado expresso. Se na dramática, a fábula era o meio ou o pretexto para expressar uma mensagem poética, essa deixou de ser necessária. A expressão dramática foi diretamente para o código simbólico sem nenhum tipo de intermediação.

²⁰⁰ Idem, p. 87.

²⁰¹ MAMET, David. *Edmond*. Madrid, Editora El Público; Centro de Documentación Teatral, # 9, 1990, p. 108.

²⁰² STRAUSS, Botho. *Grande y pequeño*. Madrid, Editora El Público; Centro de Documentación Teatral, # 10, 1990, p. 142.

Uma peça como *O livro de Jó* (1995) utiliza elementos de fontes brechtianas em diferentes partes da estrutura da peça. A obra está dividida em 6 cenas, cada uma com um nome que descreve muito bem o momento e a etapa da história desenvolvida, seguindo a estrutura de parábola. De outro lado, nas falas das personagens aparecem descrições narrativas de tons épicos em que a ação é poeticamente contada enquanto é representada. O presente da ação é complementado com um pretérito literário de descrição narrativa. O mais interessante nesse caso é que esse efeito épico não gera um estranhamento, como em Brecht, e sim uma aproximação sensível com o receptor. Nessa proposta percebe-se como a prática cênica contemporânea utiliza diferentes elementos da modernidade, dando-lhes um novo valor.

Um tipo de fragmentação importante apresenta-se também na maneira como as ações são compostas e combinadas na elaboração da estrutura dramática contemporânea. A atenção, na técnica narrativa, já não recai na maneira causal como as cenas e ações são encadeadas, como na dramática convencional, mas sim na maneira como os segmentos cênicos são unidos ou desunidos. Esses segmentos ainda podem estar encadeados, assemelhando-se a uma narrativa dramática convencional. Podem ainda estar unidos, porém com uma série de “vazios” narrativos (cenas que têm um impacto mais por ausência do que por presença) entre as ações que são preenchidas pelo efeito de montagem. Nesse caso há uma estruturação narrativa com determinadas fendas dramáticas. Esse artifício pode ter o objetivo de gerar um efeito de quebra-cabeça narrativo que o autor, no final da narração, termina por montar, resolvendo-o, ou simplesmente deixar sem explicação. O autor pode ter o objetivo de gerar uma narrativa caótica que o receptor terá que reconstituir, para no final desvendar os acontecimentos ou o mistério. O próprio efeito de fragmentação propõe um jogo e uma captação pelo interesse da narração. Podemos encontrar um exemplo disso no filme *A cidade dos sonhos* (*Mulholland Drive*, 2002), de David Lynch.

A proposta da fragmentação dramática pode adquirir traços radicais, criando uma estrutura despedaçada, antiunitária, em que a ação é conduzida livremente em espaços e tempos diferentes. Dessa maneira são criadas “possibilidades” e “virtualidades” que dão ampla complexidade poética ao sentido. Na estrutura desse tipo de proposta, geralmente há lacunas e vazios em que a interpretação e a reconstrução total termina ficando por conta do receptor.

Terminamos essa parte com a definição de Ryngaert, muito esclarecedora, sobre a dramaturgia fragmentada contemporânea: “A dramaturgia do fragmento corresponde a uma escrita fragmentada, não totalizadora, que renuncia a dar um ponto de vista definitivo sobre o mundo. Ela apresenta antes sua desconstrução, seu jogo de facetas, suas oficinas e suas asperidades em detrimento da conclusão plana da ‘grande obra’. Privilegia mais as partes do que o todo, mais a descontinuidade do que o encadeamento. Atinge seus limites quando se suspeita que sua composição em fragmentos chegue a um impasse ou revele uma impotência.”²⁰³

Intertextualidade na fábula

O recurso da intertextualidade sempre foi usado em todas as épocas. No entanto, esse procedimento torna-se freqüente na modernidade (vejamos o caso de Bertolt Brecht, por exemplo) e se fortalece na pós-modernidade, adquirindo uma configuração própria. O termo “intertextualidade” aparece com Julia Kristeva, no final dos anos 60, e é um derivado do conceito de “dialogismo” de Bahktin. Segundo ela mesma afirma, “todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto”²⁰⁴.

Os autores Ulrich Broich e Manfred Pfister, na sua obra *Intertextualität*, realizam um estudo em que são estabelecidos parâmetros que ajudam a entender e especificar o procedimento intertextual. Segundo Broich, esse modo de construção dramática e literária implica que, quando um escritor elabora seu texto, ele é consciente do uso que faz de outros textos, mas também tem o objetivo de

²⁰³ RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o teatro contemporâneo*. São Paulo, Editora Martins Fontes, 1998, pp. 226-227.

comunicar essa intenção intertextual para que seja entendida posteriormente pelo receptor da obra. O receptor chega à compreensão do texto quando conhece e compartilha com o autor a fonte textual que esse utilizou. Desde esse ponto de vista, a intertextualidade implica um processo de comunicação que se apóia na tríade autor-texto-receptor. Segundo Broich, esse é um dos motivos pelos quais os autores se valem desse tipo de procedimento. Eles expõem as relações intertextuais de seu trabalho esperando que sejam reconhecidas pelo receptor. Isso com o objetivo de possibilitar uma leitura em que se decodifica a re-interpretação do texto usado como fonte, realizada pelo escritor contemporâneo.²⁰⁵

Independentemente de haver ou não um desejo de comunicabilidade entre o autor e seu receptor, seguindo a interpretação dada por Broich e Pfister, o certo é que o procedimento intertextual é muito usado em todo tipo de elaboração criativa na pós-modernidade. Os autores, além de simplesmente se inspirar nas obras de criadores que os influenciam (como aconteceu sempre), têm uma atitude de apropriação do material artístico que os precede e circunda para dar uma nova leitura com essa base.

Hibridismo

Na pós-modernidade as linguagens se comunicam e se misturam, se influenciam e compartilham experiências. O cinema de Eric Rohmer e Jean-Luc Godard insere expressões do teatro. Muitos roteiros originais de cinema terminam sendo adaptados para o teatro (*Entre tinieblas* de Pedro Almodovar). O teatro-dança, com diferentes manifestações e propostas, se torna um código estabelecido e toma uma presença definitiva no panorama cênico contemporâneo. Os dançarinos começam a falar e a incorporar uma outra gestualidade teatral. De outro lado, os atores começam a utilizar uma corporalidade com movimentos em ritmo e a inserir jogos coreográficos em cena. Além do teatro-dança surgem

²⁰⁴ RÖHL, Ruth. *O teatro de Heiner Müller*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1997, p. 29.

²⁰⁵ Idem, pp. 29-32.

muitos tipos de propostas que foram sendo classificadas com diferentes termos. Teatro do movimento, Teatro do silêncio, Teatro Circo, são alguns exemplos. Com certeza todos esses experimentos e resultados cênicos são fruto de um momento onde o hibridismo e o intercâmbio de linguagens de áreas artísticas diferentes gerou propostas múltiplas e muitas vezes inclassificáveis.²⁰⁶

Analisando o caso da prática da escrita atual, nota-se que não é usado mais o conceito de gênero como referência estrita para construir uma estrutura dramática. Os ditos gêneros se misturaram, se diversificaram. Há, muitas vezes, categorias que são de difícil definição mesmo que sejam usadas como referência. O Teatro do Absurdo, quando usado como categoria de gênero dramático, é um exemplo disso. Geralmente os textos contemporâneos se situam fora do gênero estabelecido, ao misturarem elementos e tons vindos de diferentes tipos de estilos. Isso pode ser proposital, ou seja, criar uma escrita que não consiga ser catalogada. No entanto, atualmente é menos discernível o gênero dramático em comparação à literatura, por exemplo, tratando-se bem mais de “escritas dramáticas”.

Metalinguagem na estrutura da fábula

Pode-se entender o fortalecimento da metalinguagem cênica a partir da crise da mimese na dramaturgia atual. O conceito de imitação, com suas origens em Aristóteles (mimesis), que procura simular e criar um efeito de ilusão da realidade no receptor perdeu validade na escrita dramática atual. Perdeu também legitimidade conceitual e estética no receptor teatral contemporâneo – pelo menos diante de meios como cinema e televisão. O princípio de imitação no texto teatral não tem mais a mesma atualidade. Isso devido ao crescente aumento de uma sociedade em que os elementos virtuais estão cada vez mais disseminados. A dramaturgia do nosso momento não leva muito em conta o conceito convencional de mimese. A composição começa a usar ações ambíguas e uma escrita

²⁰⁶ RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o teatro contemporâneo*. São Paulo, Editora Martins Fontes, 1998, p. 70.

fragmentada, além de valer-se da parodia. Tais exemplos mostram como o princípio de mimese já não é objetivo principal na escrita teatral contemporânea. A dramaturgia atual fala mais de degeneração do real, de simbolizar ou metaforizar a realidade. A ilusão só pode existir diante da consciência de um espectador que têm pleno conhecimento da artificialidade da cena e se deixa envolver pela fantasia representada. É nesse momento que a dramaturgia joga com um novo tipo de ilusão e realidade: o espectador consciente de assistir a uma representação cênica. A partir de então o autor dramático contemporâneo entende a importância que adquire o uso da metalinguagem na elaboração de uma peça. O momento cênico é outra realidade que o espectador compartilha nesse espaço com o ator. Essa realidade não precisa ser representada nem imitada. O momento da representação é em si mesmo outra realidade que começa a ser explorada pelo dramaturgo e pelo encenador. É nesse espaço de tempo que o uso da metalinguagem se torna uma maneira de reinventar a mimese na cena contemporânea.

Acrescentando o desenvolvimento do aspecto performático da arte cênica às contribuições deixadas por Brecht, pode ser percebida uma auto-reflexividade que começou a ser expressa na própria peça teatral. É então que se acentua a tendência do “metateatro” na cênica pós-moderna, em que peças refletem sobre seus próprios procedimentos, o uso dos seus elementos, além de representarem no palco a própria discussão.

CONCLUSÕES

Contexto cultural

(I)

O fenômeno narratológico (entre eles o dramaturgico) é sempre resultado do conjunto de manifestações culturais de sua época. Para entender o pós-modernismo sempre será importante estar em sensível sintonia com uma série de características comuns ao momento atual. Isso não é tarefa fácil. Assim, a narratologia contemporânea é a expressão de um conglomerado de circunstâncias históricas, sociais, políticas, filosóficas, artísticas, entre muitas outras que compõem a época presente, também definida como pós-modernidade. Essa enorme floresta, ao reunir elementos diversos, pode parecer confusa, mas também é muito fecunda. A teorização sobre a condição cultural pós-moderna é recente e sua análise ainda passa por processos teóricos de definição. No entanto, tem se desenvolvido suficientemente um conjunto de conhecimentos que permitem estabelecer quais manifestações influenciam na maneira como a narrativa cultural se expressa na época contemporânea. Entre as características mais importantes que atuam como elementos geradores da narratologia pós-moderna podemos mencionar as seguintes:

- Declínio sócio-histórico das metanarrativas;
- cultura em condições de globalização;
- afirmação de circunstâncias instáveis de trabalho (especialização flexível);
- crescente vivência contemporânea de um tempo e espaço comprimidos;
- fortalecimento do sistema de mercado e do consumo de comunicação de massas;
- desdiferenciação entre cultura erudita e cultura popular (plebeização);
- alto fluxo de movimento informacional (era da hiperinformação);
- cultura com traços de uso instantâneo e descartabilidade de bens e valores;

- perda de referente numa realidade que se torna símbolo (simulacro do real, hiper-realidade);
- sublimação do tempo presente vivenciado;
- fluxo de cultura com características esquizo-fragmentadas.

(II)

Esses fenômenos socioculturais são acompanhados por uma série de acontecimentos que formam o contexto histórico. Mesmo parecendo óbvio, não podemos deixar de lembrar que a arte ficcional é decorrente desse contexto. A memória dos fatos importantes que compõem um determinado momento socialmente vivenciado gera ineludivelmente determinadas formas de ficção. Uma narração é sempre uma metáfora importante do momento histórico e social em que ela foi produzida. Ainda que exista uma crise do conceito de História, na interpretação dos acontecimentos que a compõem na atualidade, é possível estabelecer fatos que com o passar do tempo tornaram-se simbolicamente importantes para entender o momento pós-moderno. Esses acontecimentos são a revolta estudantil em maio de 68, na França; a revolta estudantil na praça da Paz Celestial e a queda do Muro de Berlim, acontecidos coincidentemente em 1989; e o atentado às torres do World Trade Center, em Nova York, pelos extremistas islâmicos do grupo Al-Qaeda. Esses fatos não são os únicos nem necessariamente os mais transcendentais. Simplesmente são constantemente usados como pontos de referência para entender todo aquele fluxo de acontecimentos ocorridos dos anos 60 até hoje.

(III)

Há um acontecimento histórico a destacar, por influenciar de maneira marcante não só a pós-modernidade, como os novos rumos na linguagem narrativa: o surgimento do aparelho de televisão em cores difundido nos anos 70. Essa é uma máquina de imagens intermitentes que invade profundamente o imaginário social e gera uma onda de imagens múltiplas e desordenadas. Ela movimentava o ritmo como qual cresce a variedade de linguagens narrativas, além

de influenciar a sensibilidade do receptor de cultura pós-moderno. Precisamente por causa desse novo receptor, os criadores da arte narrativa elaboram novas propostas de linguagem que de alguma maneira entram em sintonia com sensibilidades perceptivas em transformação.

(IV)

Um traço importante na contemporaneidade é o fortalecimento da valorização da “alteridade cultural”. Paralelamente aos movimentos de descolonização, surgem movimentos pelos direitos civis, étnicos, feministas, homossexuais e ecológicos, para destacar os mais importantes. Tais movimentos provocam uma nova reflexão ética e sobre o significado do mundo.

* * * * *

Para entender a narratividade pós-moderna, é necessário captar as manifestações contemporâneas que a originam. Existe um cúmulo de fatores culturais na pós-modernidade que permeia todas as expressões das temáticas narrativas, ou mesmo as gera. Desde as propostas do teatro do cotidiano, transitando por pós-realismos, pós-naturalismos e até pelas mais surrealistas performances, é possível perceber esse processo. Mostramos, nessa pesquisa, elementos que expressam a maneira como a narratividade se desenvolve na cultura atual e como ela germina das manifestações do contexto de época.

Narrativa pós-moderna no contexto da cultura contemporânea

(I)

A narrativa contemporânea é influenciada ou mesmo moldada por teorias e conceitos que terminaram dando forma ao contexto cultural entendido como “condição pós-moderna”. Entre as contribuições conceituais de influência mais importante, podemos mencionar as seguintes:

- As propostas filosóficas de Friedrich Nietzsche, propulsoras de novos impulsos teórico-interpretativos na cultura e na arte na segunda metade do século;
- As teorias sobre o “simulacro” da realidade e sobre a “sociedade do espetáculo”, desenvolvidas por Guy Debord e Jean Baudrillard;
- A análise de Ihab Hassan, em que pela primeira vez se estabeleceram as diferenças entre os traços de uma cultura moderna e outra nomeada como pós-moderna;²⁰⁷
- A análise sobre a “crise das metanarrativas” e o fim das ideologias, desenvolvida por Jean-François Lyotard;
- A análise de Fredric Jameson sobre os traços esquizo-fragmentários da cultura na pós-modernidade;
- As contribuições conceituais e artísticas desenvolvidas pelas teorias pós-coloniais e feministas;
- O Estruturalismo e especialmente o Pós-estruturalismo são influências definitivas no estímulo à criação de novas linguagens narrativas;
- O Desconstrucionismo, corrente teórica em estreita relação com o Pós-estruturalismo, com Jacques Derrida como seu mais recente impulsor, é outra importante influência que explica muito dos experimentos renovadores nas estruturas semânticas da arte, especialmente a narrativa.

(II)

As diferentes artes contemporâneas compartilham traços comuns que identificam suas maneiras de elaborar obras culturais. Entre as mais discutidas podemos mencionar as seguintes:

- A arte contemporânea reformula, desconstrói constantemente as estruturas da sua linguagem.
- O uso da “intertextualidade” é um traço que se afirma na prática artística pós-moderna. Essa característica mostra como cada forma de arte aproveita, por absorção e transformação, as obras preexistentes que a influenciam.

²⁰⁷ Ver o quadro “Diferenças esquemáticas entre modernismo e pós-modernismo”, apresentado na página 112 da tese.

- Outro traço importante a ser mencionado relaciona-se com o “hibridismo” que se desenvolveu na arte contemporânea. As diferentes áreas artísticas e suas linguagens correspondentes começam a quebrar suas fronteiras, influenciando-se e interligando-se umas com as outras. Esse hibridismo se manifesta também pela maneira como as noções de “estilo” e “gênero”, dentro de cada campo artístico, sofrem um abalo na sua divisão e diferenciação ao misturarem os códigos que as compõem.

- A narrativa se influencia da linguagem cinematográfica e do vídeo (video-arte e video-clipe).

- As artes plásticas influenciam bastante as Artes Cênicas desde os anos 60. Muitos diretores e encenadores surgiram dessa experiência, introduzindo no teatro o fortalecimento da imagem cênica diante da literatura representada. São incorporadas também as experimentações de *happening* e *performance* desenvolvidas. Movimentos como o Minimalismo e Conceitualismo destacam-se como influências importantes na dramaturgia e na encenação.

- A arte lida com um receptor contemporâneo dominado pela leitura simbólica, em que os signos permanecem e o referente tende a ser esquecido, por uma leitura de multiplicidade dimensional (esquizo-fragmentada) e pelo cansaço perceptivo diante de um ambiente hiper-informativo (portanto hiper-narrativo).

(III)

A narrativa literária tem pontos de coincidência com a narrativa dramática, ao mesmo tempo em que influencia o processo de elaboração do texto teatral no seu aspecto lingüístico. As características a serem destacadas são as seguintes:

- A utilização do tempo na Modernidade está caracterizada pela procura do “eterno e imutável”. O momento pós-moderno, marcado pelo fluxo intermitente do “tempo-espaco comprimido”, procura o tempo “essencial e interior”.

- Particular uso da metalinguagem na elaboração da estrutura literária (“metaliteratura” e “metaficção”);

- Uso de elementos de paródia e ironia na narração;

- Mudança da visão “epistemológica” (conhecimento da realidade) para o “ontológico” (a maneira como a realidade existe);
- A desconstrução do enredo e seu enfraquecimento como sustento da narração;
- A literatura lírica contemporânea influencia uma escrita dramática que se afasta do realismo. Propostas de poesia influenciam a dramaturgia, intensificando o aspecto lúdico da narração. Além disso, a escrita lírica pós-moderna contribui de maneira importante para a introdução de renovações relacionadas com a “estética da fala” na elaboração do texto teatral;
- A fragmentação da estrutura do texto e, portanto, do resultado narrativo. No caso da dramaturgia, a fragmentação se manifesta pela forma particular como os diferentes segmentos cênicos são unidos ou pela maneira como as ações são compostas ou combinadas;
- A influência da narrativa vinda das propostas do *Nouveau Roman* francês são marcantes para entender as novas tendências que orientam a escrita dramática. Esse movimento experimental de meados do século XX se caracteriza pela eliminação do enredo e das personagens, pela desconfiança diante do discurso psicologista ou ideológico e coloca uma ênfase na pesquisa da parte formal do texto e da narração.

Uma dramaturgia na Pós-Modernidade

(I)

Citando as influências fundamentais vindas dos teóricos e escritores de teatro, podemos mencionar três autores reputados como paradigmas iniciais da cena contemporânea: Antonin Artaud, Bertolt Brecht e Samuel Beckett. O legado de suas propostas, tanto teóricas como estéticas, é considerado como gerador do processo desenvolvido na dramaturgia pós-moderna.

Outra influência de enorme importância para entender as transformações na criação dramática contemporânea relaciona-se com o aprendizado adquirido pela pesquisa na própria prática cênica. Especialmente aquelas relacionadas com

experiências de *happening* e *performance*. A escrita dramática, mantendo-se como atividade autônoma do autor ou se misturando com a prática cênica no seu processo criativo, incorpora elementos e transformações no texto que promovem uma representação performática. São desconstruídas as diferentes regras literárias e dramáticas, deixando de lado o rigor com o qual eram aplicadas.

(II)

As diferentes propostas da dramaturgia contemporânea mostram características e maneiras particulares de usar os elementos para elaborar sua narrativa.

a) Uso das unidades de espaço e tempo

A experiência contemporânea de “compressão de tempo e espaço” influenciou e gerou uma crise na representação narrativa dessas unidades. Podemos mencionar duas características que revelam como isso se manifesta:

- O espaço e o tempo se tornam elementos oníricos e metafóricos de livre interpretação. As unidades são representadas sublinhando sua condição existencial e metafísica.
- O tempo presente, que já é naturalmente primordial na arte cênica, intensifica-se na narração dramática. Ele se torna performático sublinhando o próprio presente da representação.

b) A fala dramática e o elemento dialógico

O elemento dialógico não tem mais o lugar privilegiado de antes no texto dramático, dando lugar a símbolos imagéticos não-verbais. No entanto, foram nessas partes da estrutura de uma peça que se processou grande quantidade de renovações. Mencionamos algumas:

- aprimorou-se um jogo de “dupla enunciação”: comunicação com uma aparente troca de informações entre as personagens, em que aquilo que realmente acontece está sob as falas;

- elaboram-se diálogos com tom lacônico, dando informações rápidas ou subentendidas;
- a partir do Teatro do Absurdo, desenvolveu-se um jogo lúdico com falas que experimentam com o uso não-convencional da linguagem e a quebra da lógica comunicativa;
- é criada uma verbalização incessante que promove ações performáticas;
- existe a constante tendência a (des)construir as falas por meio de textos em fragmentos.

c) A rubrica

Esse elemento dramático, também conhecido como didascália, não tem mais uma presença secundária. Ela se fortalece, reforçando e até sendo o suporte do desenvolvimento da imagem e da performance no texto teatral.

d) Intertextualidade

Uma forte tendência do teatro contemporâneo consiste em se basear em textos preexistentes ou de outros autores, para elaborar uma nova proposta dramática.

e) Metateatro

Revigora-se o uso da metalinguagem: cena refletindo sobre sua própria linguagem e os textos sobre seus próprios procedimentos. Essa tendência é consequência da crise da mimese na dramaturgia atual e do fortalecimento da presença da realidade virtual na cultura.

A crise da fábula

Um distintivo importante da pós-modernidade na dramaturgia relaciona-se com a crise da fábula como elemento narrativo. Algumas perguntas começam a vir à tona: realmente é preciso contar uma história? Para quê? Por quê? Quais histórias estão sendo contadas e como? Argumenta-se que tal crise não implica necessariamente que a história contada tenha perdido toda a função. No entanto,

certamente têm surgido outras narrações, cujos códigos não necessariamente se encaixam na convenção. Elas convivem (satisfazendo outra necessidade) com as histórias narradas de maneira inteligível ainda que seja perceptível o esgotamento das convenções dramáticas estabelecidas. Foi desenvolvida uma variedade de explicações com o intuito de refletir sobre a maneira como o elemento fábula é encarado nas experiências de novos processos criativos na dramaturgia atual. Destacamos resumidamente as mais importantes:

(I)

A fábula é um músculo cansado. Têm aparecido na dramaturgia novas propostas narrativas que implicam em novas maneiras de entender a fábula, ou o elemento de história desenvolvida, numa estrutura dramática. Agrupamos tais propostas em três conceitos:

- Multi-fábula (a presença da fábula não só permanece, mas se multiplica, tornando-se uma conjunção de múltiplos micro-enredos);
- Des-fábula (a importância do enredo não é mais o elemento primordial, sendo des-sublinhado, desconstruído dramaticamente e tornando-se sutil, cedendo espaço a elementos simbólicos);
- Não-fábula (proposta dramática que prescindir totalmente do enredo, cedendo lugar absoluto aos elementos simbólicos nos quais se sustentará a narração).

Essas noções foram elaboradas com o objetivo de dar outras armas para entender diferenciados tipos de propostas narrativas que têm se desenvolvido na contemporaneidade. Levando em conta tais conceitos, podemos entender melhor as novas manifestações na dramaturgia que, devido a esse cúmulo de influências e interações culturais, não se apóiam mais no enredo sem que por esse motivo possamos asseverar que não há uma narrativa.

(II)

As três unidades básicas (ação, tempo e espaço) já tinham sido abaladas na Modernidade. Na Pós-modernidade, foram finalmente desmontadas. O que fazer

depois disso? Após múltiplas desconstruções contemporâneas, pode parecer que não há mais nenhuma base sobre a qual dramaturgia deveria se sustentar. Não é precisamente esse o ponto de vista desenvolvido nessa pesquisa. Resgatamos uma última unidade básica que sustenta a existência da narração, seja qual for a maneira como ela se expresse: o conteúdo. No turbilhão de criações pós-modernas, o significado, aquele “querer dizer algo”, ainda é uma essência unificadora. Sem ele, a expressão dramática pode terminar se perdendo na sua própria formalidade. No entanto, esse significado se expressa de determinadas maneiras na expressão narrativa atual. Estabelecemos dois conceitos que ajudam a entender a maneira como o conteúdo é trabalhado e manifesto na expressão dramático-narrativa contemporânea:

- In-significado: implica que o conteúdo não se impõe, não se manifesta descritivamente, ele está interiorizado e é sutilmente sugerido.

- Não-significado: expresso por meio dos diferentes elementos dramáticos em que o conteúdo é aberto. Ou seja, não tem uma definição acabada, deixando que seja reconstruído pelo receptor e permitindo variedade de pontos de vista.

* * * * *

A negação da história (sobretudo daquela que tinha de ser contada de maneira dramaticamente “certa”) gera condições para criar formas novas, maneiras alternativas de narrar. As características produzidas por essa rejeição/reformulação serão absorvidas pelo contínuo e acelerado movimento narrativo atual. A condição histórica da leitura do receptor não é nem será a mesma.

Nesse contexto, a história e a anti-história (a não-fábula, sua antítese) caminham juntas, como formas paralelas de expressão, em dialética permanente. A anti-história é necessária, mas não se sustenta como sistema narrativo geral. Cada elemento satisfaz necessidades diferentes de um mesmo receptor. A história,

por um lado, dá interpretações e conceitos que ajudam a perceber o fragmento de uma realidade ou que proporcionam percepções contemporâneas da época vivenciada (o aparecimento de um novo realismo ou pós-realismo). De outro lado, a “des” ou a “anti-história” liberta o espectador da necessidade de ler, para simplesmente receber sensações ou descobrir e interpretar códigos dentro de uma charada (pós-simbolismo, abstracionismo narrativo).

A crise da elaboração da história é evidente. É um estado na criação que precisa ser enxergado. Isso não significa que não há mais histórias ou fábulas. De fato existem. No entanto, é perceptível um estado de esgotamento, uma saturação da narratividade. Novos tipos de fábula permitem fugir, aliviar esse cansaço. O receptor retorna às suas sensações. Com esse descanso, ele terá condições para retornar ao dinâmico e incessante jogo narrativo da pós-modernidade. Para ter condições de aceder à carga de histórias narradas na pós-modernidade sem chegar a um estado de saturação ou estresse, é preciso uma não-história e uma des-história com as quais seja possível equilibrar e sustentar a enorme carga de informações da nossa época.

BIBLIOGRAFIA

- ANDERSON, Perry. *As Origens da Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1999.
- ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu Duplo*. Martins Fontes, São Paulo, 1993.
- NOGUEIRA, Alcides. *Pólvora e poesia*. São Paulo, Cópia datilografada, 2000.
- BELBEL, Sergi. *Obras Escogidas: Volumen I*. Madrid, Editorial Avispa, 2000.
- _____ *Obras Escogidas: Volumen II*. Madrid, Editorial Avispa, 2000.
- BERENGUER, Angel. *Teatro Europeo de los Años 80*. Barcelona, Editora Laia, 1994.
- BIÃO, Armindo; PEREIRA, Antonia; CAJAIBA, Luis Cláudio e PITOMBO, Renata.(Organizadores). *Temas em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade*. São Paulo, Editora Annablume. 2000.
- BOND, Edward. *El angosto camino hacia el profundo norte./ Misa negra / Pasión*. Madrid, Editorial El Público. Centro de Documentación teatral, 1989.
- CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto; SEVCENKO, Nicolau; FERREIRA DOS SANTOS, Jair; BRUSAC PEIXOTO, Nelson; OLALQUIAGA, Maria Celeste. *Pós-Modernidade*. São Paulo, Editora da UNICAMP, 1993.
- CARLSON, Marvin. *Teorias do Teatro*. São Paulo, Editora UNESP, 1997.
- CHALHUB, Samira (org) *Pós-Moderno*. Rio de Janeiro, Imago, 1994.
- COELHO, Teixeira. *Moderno Pós-Moderno*. São Paulo, Iluminuras, 1994.
- CONNOR, Steven. *Cultura Pós-Moderna*. São Paulo, Edições Loyola, 1993.
- DE BONT, Ad / WOUDESTRA, Karst / RIJNDERS, Gerardjan. *Teatro Holandes Contemporaneo*. Madrid, Publicación de la Asociación de Directores de Escena de España, #35.
- EAGLETON, Terry. *As Ilusões do Pós-Modernismo*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1998.

- FERREIRA DOS SANTOS, Jair. *O Que é Pós-Moderno?* São Paulo, Editora Brasiliense, 1994.
- FOREMAN, Richard. *Unbalancing Acts*. New York, Pantheon Books, 1992.
- FRIDMAN, Luis Carlos. *Vertigens Pós-Modernas: configurações institucionais contemporâneas*. Rio de Janeiro, Editora Relume Dumará, 2000.
- GILMAN, Richard. *The making of modern drama*. New York, Farrar, Straus and Giroux, 1975.
- HANDKE, Peter. *Kaspar and other plays*. New York, Farrar, Straus and Giroux, 1983.
- HARVEY, David. *Condição Pós-Moderna*. São Paulo, Edições Loyola, 2000.
- HEARTNEY, Eleanor. *Pós-modernismo*. São Paulo, Editora Cosac & Naify, 2002.
- HEISE, Eloá (org.) *Facetas da Pós-Modernidade*. São Paulo, Editora USP/FFLCH, 1996.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo*. Rio de Janeiro, Imago Editora, 1991.
- JAMESON, Fredric. *Espaço e Imagem. Teoria do Pós-Moderno e Outros Ensaio*s. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 1995.
- _____ *Pós-Modernismo. A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio*. São Paulo, Editora Ática, 2000.
- KANE, Sara. *El amor de Fedra*. Em: Madrid, Revista Primer Acto. Cuadernos de Investigación Teatral, # 293, 2002.
- _____ *Reventado*. Em: Madrid, ADE teatro. Revista trimestral de la asociación de Directores de Escena de España, # 76, 1999.
- KOLTES, Bernard-Marie. *En la Soledad de los Campos de Algodón / Regreso al Desierto*. Hiru Ediciones, Navarra, España, 2001.
- KOUDELA, Ingrid Dormien. (org.) *Heiner Muller. O espanto no teatro*. Editora Perspectiva. São Paulo, Brasil, 2003.
- LEMERT, Charles. *Pós-Modernismo Não É o que Você Pensa*. São Paulo, Edições Loyola, 2000.

LÓPEZ DÍAZ, Carol / SZPUNBERG WITT, Victoria / PASCUAL, Itziar. *Susie / Entre aqui e lá / Blue Mountain*. Madrid, Publicación de la Asociación de Directores de Escena de España, #35.

LYOTARD, Jean-François. *A Condição Pós-Moderna*. Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 2000.

_____ *O Pós-Modernismo Explicado às Crianças*. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1993.

MAMET, David. *Edmond*. Madrid, Editora El Público; Centro de Documentación Teatral, # 9, 1990.

MARQUES, Luiz Fernando e GRUPO XIX. *Hysteria*. São Paulo, Cópia datilografada, 2001.

MARTINEZ MEDIERO, Manuel. *Teatro Antropofágico*. Madrid, Editorial Fundamentos, 1978.

MÜLLER, Heiner. *Germânia 3*. Lisboa, Ediciones Cotovia, 1997.

_____ *Medeamaterial e Outros Textos*. São Paulo, Editora Paz e Terra, 1993.

_____ *O Teatro de Heiner Müller*. São Paulo, HUCITEC, 1987.

MUTRAN, Munira H.; CHIAMPI, Irlemar (orgs.) *A Questão da Modernidade*. São Paulo, Editora FFLCH/USP, 1992.

NAHID DE MESQUITA, Samira. *O Enredo*. São Paulo, Editora Ática, 1987.

OLIVA, César; TORRES MONREAL, Francisco. *História Básica Del Arte Escénico*. Madrid, Ediciones Cátedra, 2002.

OLIVIER, Martyn. *História da Filosofia*. São Paulo, Editora Manole, 1998.

PALLOTTINI, Renata, *Dramaturgia: a construção da personagem*, São Paulo, Editora Ática, 1989.

_____ *Os loucos de antes*. São Paulo, Cópia datilografada, 2000.

PICÓ, Josep (org.). *Modernidad y Postmodernidad*. Madrid, Alianza Editorial, 1994.

PINTER, Harold. *Polvo eres / Luz de luna / Tiempo de Fiesta / El lenguaje de la montanha*. Navarra, Editorial Hiru, 2002.

- PROENÇA FILHO, Domício. *Pós-Modernismo e Literatura*. São Paulo, Editora Ática, 1988.
- EL PÚBLICO, Revista Bimestral del Espectáculo/ N. 82 / Enero-Febrero / 1991. *Memória de una Década (1981-1990)*. Madrid, Centro de Documentación Teatral (Ministério de Cultura), 1991.
- RÖHL, Ruth. *O Teatro de Heiner Müller. Modernidade e Pós-Modernidade*. São Paulo, Perspectiva, 1997.
- ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto*. Perspectiva, São Paulo, 1969.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às Grandes Teorias do Teatro*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2003.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à Análise do Teatro*. Martins Fontes, São Paulo, 1996, 194 p.
- _____ *Ler o Teatro Contemporâneo*. São Paulo, Martins Fontes, 1998.
- SANCHIS SINISTERRA, José. *Misero Próspero e otras Breverias*. Madrid, Editorial Avispa, 2000.
- _____ *Pervertimiento y otros Gestos Para Nada*. Madrid, Biblioteca António Machado de Teatro, 1997.
- SARRAUTE, Nathalie. *Por un Si o por un No*. Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de España, 1994.
- SOLOMON, Robert C./ HIGGINS, Kathleen M. *Paixão pelo Saber. Breve História da Filosofia*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2001.
- STANGOS, Nikos (org). *Conceitos da Arte Moderna*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1991.
- STOKLOS, Denise. *Calendário da Pedra*. <http://www.cbj.g12.br/DeniseStoklos>, 2001.
- STRAUSS, Botho. *Grande y pequeño*. Madrid, Editora El Público; Centro de Documentación Teatral, # 10, 1990.
- STRICKLAND, Carol. *Arte Contemporânea. Da Pré-História ao Pós-Moderno*. Ediouro, Rio de Janeiro, 1999.

TEATRO DA VERTIGEM. *Trilogia Bíblica*. São Paulo, Editorial Publifolha, 2002.

TOMEIO, Javier. *Historias Mínimas*. Barcelona, Editorial Anagrama, 1996.

VINAVER, Michel. *La Petición de Empleo / Nina es Diferente*. Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de España, 2001.

Queria agradecer especialmente a Renata Pallottini pelo apóio nos momentos mais difíceis, e sobretudo pela sua paciência. Também a Lê pela força, carinho e compreensão.