

# ★ O LUGAR NÃO DOMINANTE DO GÊNERO DRAMÁTICO NA PÓS-MODERNIDADE OS CASOS DE PETER SZONDI E HANS-THIES LEHMANN

Paulo Ricardo Berton

Professor Associado do Departamento de Artes da UFSC, atua no curso de Graduação em Artes Cênicas e no Programa de Pós-Graduação em Literatura (PPGLit). Graduação em Artes Cênicas (UFRGS/1999). Mestre em Letras (PUCRS/2007). PhD em Teatro – University of Colorado at Boulder (2010). Líder do grupo de pesquisa Núcleo de Estudos em Encenação Teatral e Escrita Dramática (NEEDRAM), que é membro do Network of Higher Education in Performing Arts (ITI/UNESCO). Organizador do SBEDR – Seminário Brasileiro de Escrita Dramática: Reflexão e Prática. Coordenador da Cia. Teatral Miletrê. Encontra-se atualmente em afastamento pós-doutoral junto ao Wiener Wortstätten em Viena, Áustria.

**Resumo:** O campo da Escrita Dramática, um gênero que não pode prescindir de elementos ontológicos como o conflito, por exemplo, é alvo de ataques constantes por autores que seguem os preceitos dominantes dos seus próprios contextos históricos. Este artigo, amparado nas ideias de Raymond Williams e Jean-Pierre Sarrazac, problematiza a defesa da supremacia do épico no drama, na obra de Peter Szondi e o conceito de pós-dramático, no livro homônimo de Hans-Thies Lehmann, aproximando-os, respectivamente, do pensamento teleológico do século XIX e do pensamento líquido da pós-modernidade, questionando a pertinência e relevância destas ideias em relação à multiface do gênero literário dramático.

**Palavras-chave:** Escrita Dramática; gênero dramático; Raymond Williams; teoria antidramática; Jean-Pierre Sarrazac.

## THE NON-DOMINANT PLACE OF DRAMA IN THE POST-MODERNITY: THE CASES OF PETER SZONDI AND HANS-THIES LEHMANN

**Abstract:** The field of Dramatic Writing, a genre that cannot do without ontological elements such as conflict, for example, is the target of constant attacks by authors who follow the dominant precepts of their own historical contexts. This paper, supported by the ideas of Raymond Williams and Jean-Pierre Sarrazac, problematizes the defense of the supremacy of the epic in drama, in the work of Peter Szondi and the concept of post-dramatic, in the book of the same name by Hans-Thies Lehmann, bringing them together, respectively, from the teleological thought of the 19th century and the liquid thought of postmodernity, questioning the pertinence and relevance of these ideas in relation to the multifaceted dramatic literary genre.

**Keywords:** Dramatic writing; Dramatic genre; Raymond Williams; anti-dramatic theory; Jean-Pierre Sarrazac.

## Uma introdução, ou, os pensadores do (anti)drama hegemônicos no Brasil

Confrontar Szondi, Lehmann e Sarrazac é um projeto que foi se concretizando à medida em que passei a estudar, escrever, participar de congressos na área, mas principalmente, lecionar a teoria e a prática da Escrita Dramática. Muito também em função da relativa miséria de obras seminais deste campo do saber traduzidas para o português, fico com a sensação de que uma parte considerável das referências que são feitas a pensadores do Drama no ambiente acadêmico provém destes três autores. Malgrado a importância e contribuição teórica dos três para o meio, é lamentável que muitas outras ideias permaneçam apagadas ou praticamente desconhecidas, como as dos representantes da escola estadunidense – Bentley<sup>1</sup> e Styan<sup>2</sup> -, as de outros teóricos destacados da cena dramática alemã como Dürrenmatt<sup>3</sup> e Stegemann<sup>4</sup>, as de autores dramáticos que teorizam a escrita como Mamet<sup>5</sup> e Van Itallie<sup>6</sup> ou as de pensadores de culturas teatrais que de tão ignorados parecem pertencer a um outro planeta, como Oriza Hirata<sup>7</sup> e sua Teoria do Teatro Coloquial Contemporâneo ou o embasamento teórico de suas incursões dramáticas que envolvem atores humanos e andróides em cena. O curioso, aqui, é que os dois autores, cujos nomes estão presentes no título deste trabalho, e que formam quase que um binômio intocável no corpus teórico do drama no Brasil, profetizam a ‘crise’ e na sequência a ‘morte’ do gênero dramático: Szondi propondo a sua ‘superação’ pelo gênero épico e Lehmann sugerindo, mesmo que por vezes hesitando em defender totalmente a sua própria sugestão (o que se percebe pelo uso excessivo de grafias esclarecedoras em passagens curtas, como a citada a seguir), o seu desaparecimento, quando afirma que: “... o novo *texto* de teatro (é) ... em grande parte um texto de teatro ‘não mais dramático’<sup>8</sup>” (Lehmann, 1999, p.13, tradução nossa).

Ao estabelecer as categorias de dominante, residual e emergente, a fim de contemplar a com-

plexidade de um determinado contexto cultural, o teórico marxista Raymond Williams (1921-1988) rompe com a falsa ilusão de que o estilo hegemônico de um período da história da arte não possua divergências estético-ideológicas que o ameacem. Oscilando entre o domínio de um pensamento mais clássico e fechado, e o de um outro mais anticlássico e aberto, a partir de conceitos de pensadores como Wölfflin<sup>9</sup>, Klotz<sup>10</sup> e Eco<sup>11</sup>, mas sem nenhuma conotação qualitativa nos termos aqui usados, a história da arte experiencia sempre uma pletora de estilos, alguns vindos do passado, mas ainda presentes, outros em fase de gestação, e finalmente aqueles que, por diferentes razões, ditam as regras da arte. Neste artigo, iremos utilizar estas terminologias de Williams para questionar a hegemonia das ideias destes dois autores no campo do saber da teoria do Drama, oferecendo uma alternativa de pensamento estético e posicionamento ideológico.

Em suma, trataremos das razões que nos levam a pensar, em grande parte amparados nos escritos de Jean-Pierre Sarrazac<sup>12</sup> (1946), de que tanto a teoria de Szondi quanto a de Lehmann em relação ao Drama apresentam elementos que os tornaram praticamente detratores deste gênero literário<sup>13</sup>. Exercitando o pensamento dialético, que privilegia o princípio da contradição, ao mesmo tempo em que encontramos eco nas ideias dele e no Grupo de Pesquisas sobre a Poética do Drama Moderno e Contemporâneo<sup>14</sup>, já esclarecemos de antemão que elas também não são a solução do nosso problema, referência musical que apesar de condenável, nos permite também, além da contradição, o exercício da sátira.

### Szondi, a crise do drama e a supremacia do épico

Começaremos com as nossas observações críticas pela obra de Peter Szondi<sup>15</sup> (1929-1971) intitulada *Teoria do drama moderno (1880-1950)* por uma questão cronológica, mas também porque a posição de Sarrazac (da mesma forma que a nossa)

para com este pensador marxista é, segundo define Ismail Xavier na contracapa da obra do professor francês intitulada *Léxico do drama moderno e contemporâneo*, de: “homenagem-confronto” (Xavier, 2012, orelha do livro) ao contrário da: “oposição frontal aos pressupostos de Hans-Thies Lehmann<sup>16</sup> (1944-2022) em *O teatro pós-dramático*” (Xavier, 2012, orelha do livro).

Antes de nos aventurarmos por uma crítica dialética ao autor de *Teoria do drama moderno*, é importante ressaltar a nossa consideração e filiação para com o pensamento marxista de seu autor, no que tange à importância da contextualização histórica do fenômeno dramático, pois segundo ele: “o drama aparece segundo o esquema comum a todas as teorias pré-historicistas, como realização histórica de uma forma atemporal” (Szondi, 2001, p.24). Assim, para ele, a unidade de ação não seria um componente essencial do gênero dramático, mas uma característica das peças escritas na Grécia Clássica sob a visão de Aristóteles, da mesma forma que a figura do ator-rapsodo não seria uma condição *sine qua non* do texto dramático, mas um elemento presente no momento histórico contemporâneo, sob o olhar de Jean-Pierre Sarrazac. No entanto, nos parece que ao conceituar o Drama, Szondi está exatamente caindo em contradição ao normatizar o gênero a partir de três princípios básicos: uma relação intersubjetiva, que se dá numa sequência de presentes absolutos e através da forma discursiva do diálogo. Por mais que se concorde ou discorde destes princípios, eles se configuram como normas. Preferindo o adjetivo ‘dramático’ na esteira de Staiger, ao invés do Drama enquanto um gênero literário, mesmo assim Szondi nos diz que este termo: “é usado também no sentido mais amplo, designando tudo o que é escrito para o palco” (Szondi, 2001, p. 27), mas que: “nem as peças religiosas da Idade Média nem as peças históricas de Shakespeare fazem parte dela (uma determinada forma de poesia teatral)” (Szondi, 2001, p.27). Estas então não eram escritas com o propósito de ter as suas falas oralizadas por atrizes e atores num

espaço teatral? E mesmo que considerássemos que a análise de Szondi estaria recortando um período histórico específico, que seria aquele desde o Renascimento (SZONDI, p.29) até, conforme o primeiro movimento estético que, nas palavras do autor húngaro, ‘tenta salvar’ o drama, termo que ele rejeita mas ao qual acaba voltando de forma reiterada, o naturalismo nos anos de 1880, não seria este um período extenso por demais? Passamos então a nos perguntar se todo o Drama escrito de 1305, ano da primeira tragédia renascentista italiana, *Eccerinus*, de Albertino Mussato (1261-1329), até o pseudomanifesto naturalista no teatro que aparece no prefácio de *Thérèse Raquin*, de Zola (1840-1902) em 1873 cabe na estrutura formal do eterno presente, da intersubjetividade e da primazia do diálogo. Partindo do: “reconhecimento particular de que a forma é o verdadeiramente social em arte, é ‘conteúdo sedimentado” (Moraes, 2012, p.12), é possível reduzir o drama à categoria de ‘absoluto’, logo ‘um sistema fechado’, uma utopia que a precariedade técnica, o caráter coletivo da audiência e a estética artificial do teatro enquanto arte parecem impossibilitar? E se o argumento for que: “é no Renascimento, e sobretudo na França do século XVII, cuja estética é prolongada pelo classicismo alemão, que esse absoluto dramático encontra sua atualização mais perfeita” (Kuntz e Lescot, 2012, p.75), trazemos então para a discussão os conceitos de dominante, emergente e residual do pensador inglês Raymond Williams, para um desenho cultural mais fidedigno de dado período histórico. Este modelo de que trata Szondi, não seria apenas o estrato dramático dominante representado pelo drama neoclássico francês imortalizado pela tríade Corneille-Molière-Racine e na sequência pelo drama burguês/pré-romântico/clássico alemão, pelas obras de outra trinca consagrada: Lessing-Schiller-Goethe? Remeto a Williams porque procuro um lugar para os textos ‘escritos para o palco’ que continham passagens líricas não-intersubjetivas, ou passagens narradas para informar diretamente outras personagens e indiretamente o público, ou para res-

peitar o princípio do decoro, e por último, as que contradiziam a máxima de Szondi de que: “tudo o que estava aquém ou além desse ato tinha de permanecer estranho ao drama.” Busco aqui um lugar para um Kleist<sup>17</sup> com o seu Príncipe de Homburg, para um Büchner<sup>18</sup> com o seu Woyzeck, para um Musset<sup>19</sup> com o seu Lorenzaccio, para um Beolco<sup>20</sup> com seu Ruzzante e para tantos outros, sem falar das quebras intersubjetivas com os apartes da comédia da Restauração inglesa e do próprio Molière.

Ao lado desta identificação precária do drama, a partir de elementos que podem ser encontrados numa pequena parcela da produção artística deste vasto período que ganha o nome de, segundo Szondi, moderno, enxergamos também um aspecto teleológico não na acepção marxista de uma sociedade mais igualitária, mas na positivista que enxerga a história das formas artísticas não como uma estrutura pendular, conforme Wölfflin, mas como uma evolução, como um progresso qualitativo, partindo de preceitos científicos surgidos em pleno século XIX. Sarrazac é bastante preciso nesta constatação numa sequência de afirmações presentes no seu *Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo*. O teórico francês nos diz que: “A teoria szondiana revela-se menos convincente quando aplica um esquema dialético um tanto sumário ao desenrolar da crise do drama dos anos 1880 a meados do século XX. Para Szondi, a crise se explica por uma espécie de luta histórica em que o Novo, a saber, o épico, deve no fim triunfar sobre o antigo, isto é, o dramático.” (Sarrazac, 2016, p.24). Para Sarrazac, o pensador húngaro teria cometido uma: “radicalização teleológica da análise dramatúrgica” (Sarrazac, 2016, p.25) e em relação à Pirandello: “Teoria do drama moderno raciocina em termos de superação – ou de impossibilidade de produzir essa superação – do dramático pelo épico, quando seria preciso visar um fecundo tensionamento – o mesmo organizado por Pirandello ao longo de toda a peça, até o efeito irônico final da dupla morte do garoto – do dramático, do épico e do lírico” (Sarrazac, 2016, p.29).

Szondi enxerga no teatro épico a forma que irá salvar (e conseqüentemente substituir) o drama enquanto gênero literário. O problema desta tese, que é o sustentáculo teórico da sua *magnum opus* – em que pese a relevância estética e ideológica de autores dramáticos que enfatizaram o elemento épico em seus textos, tais como Thornton Wilder<sup>21</sup>, Elmer Rice<sup>22</sup>, Moises Kaufman<sup>23</sup>, Peter Weiss<sup>24</sup> além do próprio Brecht – está no fato de ela adquirir um certo status de verdade absoluta, ou como preferem os pós-estruturalistas, uma ‘grande narrativa’. Em relação à ideia questionável de superação (na qual desponta o fascínio romântico pelo novo), Sarrazac nos elucida:

É sob um duplo motivo que temos necessidade de voltar à Aristóteles: uma primeira vez, para saber o que é a forma dramática, e de onde vem; uma segunda, para tentar compreender aonde vai, por que e como em certos momentos de sua história – como a época das Luzes e a do nascimento do drama burguês, no cruzamento do naturalismo e o simbolismo – ela conhece uma mutação e se transforma, deslocando suas fronteiras. Não se trata mais de “superação” no sentido hegeliano-marxista, mas de “transbordamento”. Eis por que preferiria falar (...) de um drama com forma mais aberta e livre.” (Sarrazac, 2017, p.21).

Este transbordamento, ou esta forma mais aberta e livre é o que faz do drama épico ainda ser considerado um drama, não só na manutenção de sua característica ontológica mais profunda, que é o conflito, mas também na presença dos elementos que para Szondi constituíam o *core* da literatura dramática: o diálogo, o tempo presente e a intersubjetividade. Afinal de contas:

Epicizar o teatro, portanto, não é transformá-lo em epopeia ou romance, nem o tornar puramente épico, mas incorporar-lhe elementos épicos no mesmo grau que lhe incorporamos tradicionalmente elementos dramáticos ou líricos. Logo, a epicização (ou

epização, segundo o modelo do alemão *Episierung*) implica o desenvolvimento da narrativa sem ser uma simples narrativização do drama (BARBOLOSI e PLANNA, 2021, p. 76-77).

### **Lehmann, a morte do drama e a supremacia do pós-dramático**

Ter usado o termo ‘detrator’ para se referir a Szondi nos causa uma certa culpa judaico-cristã, uma vez que reconhecemos na obra dele uma importante correção ideológica que questiona e aproxima o pensamento a-historicista de teorias normativas. Além disso, o pensador húngaro reverencia vários autores dramáticos na sua obra, ainda que estabelecendo uma hierarquia formal entre eles. Já no caso do segundo autor, o mesmo termo parece bem mais adequado.

Começando pelo título de sua obra: *O teatro pós-dramático*. O prefixo ‘pós’ sugere uma temporalidade que exclui a presença do seu sufixo. Se o pós-modernismo começa onde termina o modernismo, em tempos ‘pós-dramáticos’, o drama já pode se considerar extinto (apesar das hesitações presentes no texto de Lehmann, as quais já foram comentadas neste artigo). Sarrazac também enxerga uma: “concepção abusiva da contemporaneidade’ contida no *pós*.” (Moraes, 2012, p.15) De forma mais veemente, ele afirma: “Deve-se entender que não subscrevo, de modo algum, essa ideia de morte do drama e da entrada do teatro numa era resolutamente ‘pós-dramática’” (Sarrazac, 2016, p.XX).

Alguns poderiam argumentar que o título aborda a arte do teatro e não a do drama, que vem a ser o objeto de estudo das obras aqui analisadas de Peter Szondi e Jean-Pierre Sarrazac. No entanto, é uma falácia afirmar que o teatro praticado num período que nem o próprio autor consegue recortar de forma precisa: “desde os anos sessenta<sup>25</sup>” (Lehmann, 1999, p.22, tradução nossa), “a grosso modo: dos anos setenta aos anos noventa<sup>26</sup>” (Lehmann, 1999, p.27, tradução nossa) exclui o te-

atro dramático. Na própria lista de artistas teatrais que ele apresenta no seu primeiro capítulo, temos alguns nomes de autoras e autores dramáticos reconhecidos como tal pela crítica especializada e vários de encenadores e companhias que partem sim de um texto dramático para a criação de seus espetáculos, como Jerzy Grotowski (*O príncipe constante*, de Calderón de la Barca), Tadashi Suzuki (*As troianas*, de Eurípides), Elizabeth leCompte (*As Três Irmãs*, de Tchekhov), Stefan Pucher (*O inimigo do povo*, de Ibsen), Robert Wilson (*A ópera dos três vinténs*, de Brecht), Klaus Michael Grüber (*Seis personagens à procura de um autor*, de Pirandello) e eu poderia gastar algumas páginas desta comunicação listando estes nomes para tentar entender em que medida o drama está morto nesta tal contemporaneidade, pois para Lehmann: “O Teatro dramático se encontrava lá pelo final do século XIX no ocaso de um longo florescimento enquanto formação discursiva elaborada<sup>27</sup>” (Lehmann, 1999, p.76, tradução nossa).

Os casos mais sintomáticos desta lista são sem dúvida nenhuma, Bertolt Brecht e Heiner Müller, para nós, dois autores dramáticos. O que Lehmann diz de Brecht deixa transparecer por vezes algo como um lamento por ter que renunciar a ele como artista pós-dramático. Ao comentar a importância que tanto Szondi quanto Roland Barthes conferem ao encenador alemão da primeira metade do século XX, o professor da universidade de Frankfurt diz a respeito deste último: “A concentração na racionalidade, a distância brechtiana entre mostrar e o mostrado, entre o representar e a situação de representação, entre o *significante* e o *significado* desembocou ao lado de sua produtividade semiológica numa curiosa cegueira<sup>28</sup>” (Lehmann, 1999, p.42, tradução nossa). Para nós o curioso está no fato de que para Szondi, estes elementos constituíam a superação do drama, enquanto para Lehmann, fazem parte de um passado sem retorno. Curioso por discordarmos dos dois autores por razões diferentes: num, entendemos que faz sim parte do universo dramático, e no outro, que está muito presente na

cena teatral contemporânea. Lehmann chega a corroborar parcialmente nossa primeira opinião quando afirma que: “na Teoria do teatro Épico se deu uma renovação e conclusão da Escrita Dramática clássica<sup>29</sup>” (Lehmann, 1999, p.48, tradução nossa). Esta Escrita Dramática que ele intitula de clássica, pode ser lida como a forma aberta do drama, conforme a categorização de Klotz<sup>30</sup>. Handke, Jelinek, Heiner Müller e o próprio Brecht pertenceriam a esta forma dramática, que mesmo se diferenciando da outra forma, chamada de fechada, ainda assim é considerada pertencente ao gênero dramático. Porque, se quiséssemos usar apenas um elemento para definir um texto dramático, seria o fato de ele contar uma história. E o que mais seria uma história do que uma narrativa que por ser temporal possui um antes um agora e um depois, que é nada mais nada menos do que um começo, um meio e um fim (para corroborar uma citação de Sarrazac neste texto sobre o retorno a Aristóteles)? Por mais aberto que o drama seja, uma história está sendo contada: *Ulrike Maria Stuart* de Jelinek nos apresenta quatro personagens femininas históricas e seus contextos turbulentos, *A Tempestade continua* de Handke narra os acontecimentos de uma família eslovena ao longo do século XX e por fim *Quartett* de Heiner Müller fabula a luta de poder entre o visconde de Valmont e a marquesa de Merteuil. Sim, uma fábula, elemento primordial para Aristóteles e para Brecht, mas desprezível para Lehmann quando afirma: “Na teoria de Brecht está posta uma tese extremamente tradicional: a Fábula era para ele o alfa e ômega do teatro<sup>31</sup>” (Lehmann, 1999, p.48, tradução nossa).

### O autor dramático Heiner Müller: um caso emblemático

Heiner Müller merece um parágrafo à parte por ser o eleito de Lehmann como o porta-voz desta teoria do pós-dramático. *Quartett* possui diálogos, constrói uma relação intersubjetiva entre as duas personagens e a ação acontece no tempo

presente diante do público. O metateatro, a falta de unidade de tempo e os jogos verbais não impedem que consideremos *Quartett* um texto dramático. Além disso, Müller era um iconoclasta em relação a si mesmo. Abominava categorizações, reagindo de forma satírica a elas, o que colocaria a nossa visão dele como um autor dramático assim como a de Lehmann no mesmo descarte. A epígrafe escolhida por Sarrazac para o seu *Poética do drama moderno* vai ao encontro deste pensamento dialético que afirma e logo na sequência põe em dúvida, e quem melhor do que Heiner Müller para fazer coro a esta ideia quando diz: “Um drama é o que chamo um drama” (Sarrazac, 2017, p.19). E ele vai mais além quando responde a uma entrevistadora que afirma que as peças dele não têm nada em comum com o Drama clássico: “É só você ler o texto de Hamletmáquina como uma peça em cinco atos, no melhor estilo do drama clássico<sup>32</sup>” (Müller, 1991, p.113, tradução nossa). Ainda assim ficamos intrigados se o nosso lugar é realmente dentro daquele descarte quando ouvimos ele afirmar:

Eu acredito em conflito. E mais nada além disso. É isso que eu tento fazer no meu trabalho: fortalecer a consciência do conflito, da confrontação e da contradição. Não existe um outro caminho. Respostas e soluções não me interessam. Eu não tenho como oferecê-las. A mim me interessam os problemas e os conflitos<sup>33</sup> (Müller, 1991, p.86, tradução nossa).

Enquanto isso, Lehmann insiste na filiação pós-dramática deste autor alemão ao afirmar, sem nenhuma citação, que: “Heiner Müller constata que para ele é muito trabalho conseguir se expressar através da forma dramática<sup>34</sup>” (Lehmann, 1999, p.19, tradução nossa). E sobre o conflito, divaga o teórico alemão: “Quando nem a ação (...) nem a colisão dramático-dialética de valores (...) são necessárias para se produzir ‘Teatro’<sup>35</sup>” (Lehmann, 1999, p.49, tradução nossa), ele conclui que isto se deve ao fato de que: ‘O Teatro pós-dramático é também um teatro de uma época de conflitos des-

preocupados<sup>36</sup>” (Lehmann, 1999, p.466, tradução nossa).

### Considerações finais

Então, qual o sentido de se considerar para fins didáticos e pedagógicos a respeito da teoria e escrita dramática uma obra que: “escreve(r) necrológios a respeito do drama, (a) ruma(r) sobre sua obsolescência e sua perda de sentido na época da teatralidade hegemônica” (Moraes, 2012, p.10)? Tanto Szondi quanto Lehmann teleologicamente aplicam um conceito evolutivo, do dramático ao épico no primeiro e do dramático ao pós-dramático no segundo, desconsiderando a possibilidade de diferentes manifestações artísticas num mesmo período histórico, como nos propõe Raymond Williams. Szondi, lembra-nos Sarrazac, pelo menos, ao final do seu *Teoria do drama moderno*, de forma dialética, questiona esta supremacia do épico estabelecida por ele: “A história da dramaturgia moderna não tem um último ato, ainda não caiu o seu pano.” (Szondi, 2001, p.183).

Por fim, nos resta Sarrazac. Este, apesar de termos ressalvas quanto à ideia de crise do drama, de uma possível hegemonia da figura do ator-rapsodo (que equivaleria em determinada instância ao épico de Szondi e ao pós-dramático de Lehmann), e de um recorte limitado de autores dramáticos contemporâneos na configuração do seu corpus de estudo, e *por quoi pas* dizer isto, exclusivamente francês, defende a existência e acredita na relevância, estética e ideológica do drama. Com frases como: “não creio que seja tarde para ainda falar de ‘literatura dramática’” (Sarrazac, 2017, p.15), “A fábula está sempre no coração do espetáculo, mas ela não está mais ordenada nem visível em toda a sua extensão, nem completa” (Sarrazac, 2017, p.9), e talvez a mais alentadora destas três últimas: “Pensar o alargamento do drama – do lado do épico, mas também do lírico, e até mesmo do diálogo filosófico, do documento e do testemunho -, de preferência a ruminar sua morte e deplorar, à maneira de

Lehmann, seu encolhimento e sua incapacidade de dar conta do mundo no qual vivemos” (Sarrazac, 2017, p.20), concluímos este nosso artigo.

### Referências

- ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Eudoro de Sousa. 2. ed. Imprensa Nacional – Casa da Moeda. 1990. Série Universitária. Clássicos de Filosofia.
- BENTLEY, E. **The Playwright as Thinker**. New York: Meridian, 1955.
- KLOTZ, V. **Geschlossene und Offene Form im Drama**. Munich: Hanser, 1960.
- LEHMANN, H.T. **Teatro Pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- MÜLLER, H. **Gesammelte Irrtümer: Interviews**. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1991.
- SARRAZAC, J. **Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.
- STEGEMANN, B. After Postdramatic Theatre. **Theater** 2009 39(3):10-23. Duke UP. Web. 16 Sep. 2010.
- STYAN, J. **Drama, Stage and Audience**. Cambridge: Cambridge UP, 1975.
- . **The Elements of Drama**. Cambridge: Cambridge UP, 1960.
- SZONDI, P. **Teoria do drama moderno [1880-1950]**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- WILLIAMS, R. **Marxism and Literature**. Oxford: Oxford UP, 1977.

### Notas

- 1 Eric Bentley (1916-2020), foi um crítico teatral e teórico estadunidense do drama.
- 2 J. L. Styan (1923-2002), foi um teórico estadunidense do drama.
- 3 Friedrich Dürrenmatt (1921-1990), foi um autor dramático e teórico suíço do drama.
- 4 Bernd Stegemann (1967) é um teórico alemão do drama e professor da Escola Superior de Artes da Cena Ernst Busch.
- 5 David Mamet (1947) é um autor dramático e teórico estadunidense do drama.
- 6 Jean-Claude van Itallie (1936-2021) foi um autor dramático e teórico estadunidense do drama nascido na Bélgica.
- 7 Oriza Hirata (1962) é um encenador teatral, autor dramático e teórico japonês do drama.
- 8 No original: ...der neue Theater~~text~~ (ist)...weithin ein 'nicht mehr dramatischer' Theater~~text~~.
- 9 Heinrich Wölfflin (1864-1945) foi um historiador da arte suíço.
- 10 Volker Klotz (1930-2023), foi um teórico alemão do drama.
- 11 Umberto Eco (1936-2016), foi um semiólogo e escritor italiano.
- 12 Autor dramático e teórico francês do drama.
- 13 Há toda uma discussão em Szondi acerca da definição de Drama enquanto gênero literário ou enquanto um adjetivo, a partir das ideias de Stieger, mas que não será levantada nesta comunicação por um limite de espaço.
- 14 Núcleo de pesquisa do qual Jean-Pierre Sarrazac faz parte e

- coordena na Universidade de Paris III.
- 15 Filólogo e teórico húngaro do drama.
- 16 Teórico alemão do teatro e do drama.
- 17 Heinrich von Kleist (1777-1811) foi um autor dramático alemão.
- 18 Georg Büchner (1813-1837) foi um autor dramático alemão.
- 19 Alfred de Musset (1810-1857) foi um poeta e autor dramático francês.
- 20 Angelo Beolco (1502-1542) foi um ator e autor dramático veneziano.
- 21 Thornton Wilder (1897-1975) foi um autor dramático estadunidense.
- 22 Elmer Rice (1892-1967) foi um autor dramático estadunidense.
- 23 Moises Kaufman (1963) é um autor dramático venezuelano que reside nos Estados Unidos.
- 24 Peter Weiss (1916-1982) foi um autor dramático alemão.
- 25 No original: seit den 1960er Jahren.
- 26 No original: grob: der 1970er bis 1990er Jahren.
- 27 No original: Das dramatische Theater stand gegen Ende des 19. Jahrhunderts am Ende einer langen Blüte als ausgearbeitete diskursive Formation.
- 28 No original: Die Konzentration auf die Rationalität, die Brechtsche Distanz zwischen Zeigen und Gezeigtem, Dargestelltem und Darstellungsvorgang, *signifiant* und *signifié* zeitigte neben ihrer semiologischen Produktivität eine eigentümliche Blindheit.
- 29 No original: in der Theorie des epischen Theaters eine Erneuerung und Vollendung der klassischen Dramaturgie stattfand
- 30 Ver KLOTZ, Volker. *Geschlossene und Offene Form im Drama*. Munich: Hanser, 1960.
- 31 No original: In Brechts Theorie steckte eine höchst traditionalistische These: die Fabel blieb ihm das A und O des Theaters.
- 32 No original: Sie können den Text der HAMLETMASCHINE als fünftaktiges Stück lesen, ganz klassisch in der Dramaturgie.
- 33 No original: Ich glaube an Konflikt. Sonst glaube ich an nichts. Das versuche ich in meiner Arbeit zu tun: das Bewusstsein für Konflikte zu stärken, für Konfrontationen und Widersprüche. Einen anderen Weg gibt es nicht. Antworten und Lösungen interessieren mich nicht. Ich kann keine anbieten. Mich interessieren Probleme und Konflikte.
- 34 No original: Heiner Müller kann konstatieren, dass es ihm Mühe bereitet, sich überhaupt noch in der dramatischen Form zu formulieren.
- 35 No original: Wenn weder Handlung, (...) keine dramatisch-dialektische Kollision von Werten (...) nötig sind, um 'Theater' zu produzieren.
- 36 No original: Postdramatisches Theater ist auch Theater in einer Zeit der ausgelassenen Konfliktbilder.

Recebido: 19/03/2024

Aprovado: 04/09/2024