A obra dramática e o Teatro Pós-Dramático: breve reflexão sobre o livro, a leitura, o texto e o teatro nos tempos atuais[1]

Annie Martins[2]
Universidade do Estado do Amazonas, Manaus-AM

RESUMO

Este estudo tem por objetivo refletir brevemente as questões históricas e ideológicas que convergem para obra pós-dramática teatral. Desde a função dos livros na sociedade, as formas de leituras, a centralização do texto, a aceitação do hibridismo cultural e o pós-dramático no teatro. A partir de reflexões teóricas sobre os registros históricos do livro, bem como a análise bibliográfica sobre o pós-dramático, este trabalho motiva-se pela preocupação em ressaltar as novas formas do fazer teatral e interpretação do espectador, em uma sociedade pautada por constantes mudanças midiáticas e sociais.

PALAVRAS-CHAVE: livro, leitura, teatro, drama e pós-dramático.

Para suscitarmos a questão do texto no teatro e a repercussão do mesmo nos dias atuais, se faz necessário relatar um breve histórico do contexto mundial de produção de livros, da potencialização à banalização da leitura e escrita. E sem dúvida a América- Latina tem a suas peculiaridades.

O estudioso argentino Nestor Garcia Canclini, em seu ensaio *Culturas Híbridas*, propõe uma reflexão sobre os processos de aquisição cultural nos países latino-americanos os quais ele denominada de hibridação. Para compreendermos melhor estas práticas culturais, o autor ressalta que a cultura na América latina se dá sob uma intensa complexidade, pois coexistem as tradições culturais e modernidade em curso, são muitas as peculiaridades latino americanas.

> Vou ocupar-me de como os estudos sobre hibridação modificaram o modo de falar sobre identidade, cultura, diferença, desigualdade, multiculturalismo e sobre pares organizadores dos conflitos nas ciências sociais: tradição-modernidade, norte-sul, local-global (Canclini, 2008, p. xvii – introdução à edição de 2001).

Para o autor, a questão do híbrido adquiriu muito peso ultimamente, mesmo sendo uma característica antiga no desenvolvimento histórico. Para Canclini, hibridação é fusão com contradições que pode dar conta de formas particulares de conflitos "gerados na

[1] Trabalho apresentado no GP Semiótica da Comunicação do XIII Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.
[2] É mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas – UEA, e docente do curso de graduação em Teatro na mesma instituição.

interculturalidade recente em meio aos projetos nacionais de modernização da América-Latina" (p. xviii)

Neste contexto, a América Latina está imersa em um processo de multiculturalidade criativa, isto é, a cultura de massa, erudita e popular, se encontram constantemente, se misturam.

Na história mundial, segundo Lyons (ano) a primeira metade do século XX foi um período sombrio e atribulado na história do livro. Muitas turbulências, como guerras, depressão econômica, escassez de papel e custos de mão obra mais elevados impediram que se repetisse a explosão de fins do século XIX.

Logo após a Segunda Guerra Mundial a produção de livros se reestabeleceu, a demanda dos clubes dos livros aumentou e a indústria editorial se modernizou e tomou forma no Ocidente e no Oriente. Neste cenário, a imprensa já havia se estabelecido como meio e mídia fundamentais desde de 1440 com Gutemberg. A invenção de outros meios de comunicação, como a rádio, a televisão, o cinema e o impacto dos computadores junto com a internet colocou ao nosso alcance uma quantidade de conhecimentos sem precedentes, criando novas possibilidades em todos os aspectos. Pierre Levy, filósofo que estuda as interações entre sociedade e internet, em seu livro 'Tecnologias da Inteligência', ressalta que

> Cada grande inovação em informática abriu a possibilidade de novas relações entre homens e computadores: códigos de programação cada vez mais intuitivos, comunicação em tempo real, redes, micro, novos princípios de interfaces... É porque dizem respeito aos humanos que estas viradas na história dos artefatos informáticos nos importam (LÉVY, 1993, p.54).

De acordo com Lyons, no século XIX a imprensa havia sido mecanizada e, finalmente, o papel era produzido industrialmente. Nos Estados Unidos técnicas que aceleravam o processo, como exemplo o monotipo de Tolbert Lanston introduzido em 1887-1889, que compunha linhas inteiras de tipo móvel em uma única operação foram introduzidas, com isso, a produção mundial de livros aumentou cresceu rapidamente. Como exemplo desse crescimento, em 1909, a Grã-Betanha produzia em média 10 títulos por ano, a França 13 mil, e na Alemanha, os editores criaram um mercado nacional único, ganhando o posto de país com maior produção de livros. A Alemanha tinha o maior mercado de livros no Ocidente em 1927 e vários clássicos foram colocados como domínio público.

Diante do aprimoramento das máquinas e operacionalizações das mesmas para a elaboração do livro e impressão de seu conteúdo, pôde-se perceber que o livro se transformara em um produto de consumo produzido em massa durante o fim do século XIX e início do século do século XX. Houve um investimento nas capas que se tornaram cada vez mais chamativas, coloridas, com muitas ilustrações, além de viáveis e baratas. A distribuição das vendas dos livros também se diversificou este não mais vendido somente na livraria tradicional, mas também em lojas de conveniência, departamentos, drogarias e clubes do livro, em todos os lugares havia venda de livros.

Outro fator de edição e produção do livro, do hábito da leitura e da busca por conhecimentos gerais, foi a repercussão das enciclopédias, as quais celebravam o poder colonial e a identidade nacional. Estas por sua vez, também inspiraram o desenvolvimento de dicionários abrangentes como a Oxford English Dictionary nos anos 1850 – seu principal proponente foi o Sir James Murray. Tratava-se de um dicionário etimológico e as informações eram de milhares de voluntários, conforme ressalta o autor Lyons (2011). Como ocorre hoje na Wikipedia – ambos dedicados à difusão do conhecimento.

"No final do século XX as enciclopédias impressas começaram a ceder lugar a versões eletrônicas que incorporavam vídeos, som e elementos visuais animados" (Lyon, p 172.) Um dos sistemas de enciclopédias on-line mais conhecidos nos dias atuais, é a Winkipedia, criada em 2001, surgindo como uma enciclopédia alternativa em que todos os verbetes se originam de contribuições dos leitores on-line que podem acrescentar e corrigir textos livremente.

Outro fato histórico que se tem destaque é a revolução das brochuras de meados do século XX e que está associada a *Peguin Books* e seu visionário criador Sllen Lane (1902-1970). Segundo Lyons (2011), a empresa vendeu três milhões de livros no seu primeiro ano, após 20 anos, a *Peguin Books* havia publicado mil títulos com uma tiragem de 20 milhões de copias anuais (p 173). Estas brochuras eram baratas, possuíam textos de alta qualidade de literatos estabelecidos, atraindo dessa forma o leitor instruído. As capas eram discretas e tinham códigos coloridos, facilitando a pesquisa e a compra, bem como marcando como identidade visual.

Entre os anos de 1930 e 1960 o gênero da ficção romântica era sinônimo de uma editora: Mills & Boon, fundada pelos empresários britânicos Gerald Mills e Charles Boon. O principal público da editora, era o público feminino e neste caso, esse sucesso deve-se ao mito da heroína, que segundo Lyons

> [...] a historia era sempre contada da perspectiva da heroína, para a qual, previsivelmente estavam reservadas a ideia de maternidade e da vida doméstica. O casamento ou a reconciliação entre marido e mulher era o desejo e expectativa para o fianl do romance. O gênero evolui no período pós-guerra. Nos anos 60, a heroína passou a demonstrar mais independência, e o interesse em seguir uma carreira profissional, muitas vezes como enfermeira. O herói masculino, continuou forte, bonito e generoso, concebido segundo a fórmula do 'macho alfa' da Mills and Boon, mas palavrões e o divorcio continuaram como tabus (LYON, p.178)

.

E não foi somente no Ocidente este crescimento tão explícito dos livros e editoras, bem como a necessidade do homem pela informação, reflexão ou entretenimento por meio dos impressos. No Oriente, por exemplo, os mangás, os quais são histórias em quadrinho serializadas em periódicos baratos, de formato pequeno, vendidos em bancas de jornal, livrarias, máquinas e lojas de conveniência, geralmente impressos em preto e branco em páginas grosseiras ou recicladas, e com capa chamativa e colorida, correspondem a 30% da produção editorial japonesa. Tudo pode ser mangá, isto é, todos os temas podem ser abordados em um mangá.

Este formato surge foi criado primeiramente pelo artista Katsushika Hokusai (1760-1849) e após a segunda guerra mundial, o mangá incorporou técnicas cinematográficas, mas tornou-se, retratando o futuro do planeta e do homem. A história se fundamentava no seguinte roteiro: um planeta condenado, devastado por alguma catástrofe tecnologicamente imposta e este é salvo por um adolescente heroico. A estética e o enredo dos mangás inspiraram muitos filmes japoneses e jogos de videogames, os quais se popularizaram por todo o mundo. O oriente estava a todo vapor em meados do século XX, quando as capitais Cairo e Beirute tornaram-se centros reconhecidos de mercado de livros árabes e centros de inovação.

> Tanto Cairo como Beirute investiam na tradução da literatura ocidental para o árabe. Dito popular ' Egito escreve, Líbano imprime e o Iraque lê' nos anos 1960. As editoras xiitas de Beirute entraram no mercado iraquiano após a queda de Sddam Husseim, em 2003. O Líbano ainda oferece o maior leque de diversidade de obras, incluindo obras islâmicas, literatura árabe moderna, dicionários, enciclopédias e literatura infantil. Em 2009, Beirute foi nomeada a capital mundial do livro pela Unesco. Nesses países onde antigamente, o Estado exercia rigorosa supervisão do comércio de livros, as editoras privadas estão se multiplicando (Lyons, p. 182)

Como podemos perceber pó meio das descrições históricas, o livro, a leitura, o texto e os autores estavam cada vez mais valorizados. O Premio Nobel, o prêmio literário mais prestigiado do mundo, criado pelo industrial sueco Alfred Nobel, o qual legou a sua fortuna

para o estabelecimento de prêmios para química, física, medicina paz e literatura, é um exemplo desse valor que a literatura tinha e tem até os dias atuais, mesmo diante dos novos formatos e meios de comunicação. Dramaturgos de teatro como Henrich Ibsen, Emile Zola, Samuel Becket e Eugene O´Neil são exemplos de valorização do texto teatral e obra dramática, os mesmos fizeram parte do Premio Nobel de literatura. Outras obras e autores também ganharam importância e legitimidade no mundo: Thomas Mann, Jean Paul Sartre, Marcel Proust, Franz Kafka, Pablo Neruda Gabriel Garcia Marquez.

E não somente o público adulto, adolescente, feminino era contemplado, as crianças também acabaram por se tornar um público fundamental para o mercado das editoras de livros infantis. Conta o autor Lyons, que os primeiros textos direcionados às crianças era educacionais, livros de conduta e abecedários simples decorados com animais, plantas e letras coloridas.

A tradição do lar como escola, como ambiente normal onde as crianças aprendiam as primeiras palavras e conhecimentos perdurou até o século XIX. A obra de de Charles Perraut – *Os Contos Da Mamãe Ganso (*1697) é creditado como livro que fundou a categoria "contos de fadas". Em seguida se destacam Hans Christian Anderson com *A Pequena Sereia;* Lewis Carrol com *As aventuras de Alice no País das Maravilhas,* e *Aventure de Pinocchio* de Carlo Collodi.

> Livros ilustrados, novas técnicas, novos recursos a disposição de artistas e designers. No inicio do século XIX, o processo de fotogravura permitiu que pela primeira vez fossem reproduzidas fotografias em livros. Mais tarde no século XX, a litografia em offset tornou a impressão colorida mais barata e rápida. Os movimentos de vanguarda do século XX tiveram interesse pela arte tipográfica e enriqueceram o design e a ilustração de livros (Lyons, p 186)

Neste cenário de descobertas em todos os campos da sociedade e reflexões sobre a mesma, os movimentos dadaísta, surrealista e a Escola de Bahaus também motivaram a inovação dos designs e ilustração de livros. Lyons pontua que antes do inicio da segunda guerra, muitos editores talentosos fugiram a Grã-Bretanha trazendo consigo uma fonte de cultura visual e literária e uma tradição de profissionalismo e perícia na produção de livros. Um dos objetivos dessas editoras era publicar livros sobre arte, escultura e arquitetura a preços acessíveis para educar e entreter o público não especializado. Algumas editoras de livros ilustrados especializam-se exclusivamente nas artes visuais.

E o mercado continua crescendo e incorporando pequenas editoras a grandes conglomerados de mídias que a partir da década de 80, passaram a se interessar pela

lucratividade do mercado das editoras. Com a ideia do lucro, as possibilidades de chamar atenção do público leitor se diversificou, a competição se colocou explicitamente entre as editoras e os formatos de leitura (livros, e-books, tablets, etc.). As editoras independentes sobreviveram apropriando-s de nichos de mercado, já que neste momento a prioridade das grandes empresas era fabricar best-sellers.

Mas não somente de crescimento, demanda alta e acessibilidade os livros e seu conteúdo tem a sua história marcada. Muita opressão e obstáculo também fizeram parte desta história, afinal conhecimento dá poder, e se todos tem conhecimento, todos tem poder, e esse talvez não seja o interesse de pequenos grupos políticos que se potencializaram com suas ideologias pelo mundo. Como exemplo, na Alemanha, o *Terceiro Reich* tinha o objetivo de limpar a cultura alemã não apenas de autores judaicos, mas todas as influências estrangeiras. Os nazistas queimaram e confiscaram milhões de livros. Estas opressões e censuras não se limitaram às ditaduras totalitárias que ocorriam no mundo, pois até os anos 1960, a herança do puritanismo impedia a publicação de muitas obras-primas que eram consideradas conteúdo inapropriado às morais e bons costumes da sociedade, revelando a sua hipocrisia. A obra *O amante de Lady Charteley* de D. H. Lawrence (1928) só pode ser publicado na Inglaterra nos anos 1960.

Dessa forma podemos perceber que a história do livro é uma história de acesso cada vez mais amplo à leitura e à escrita. Atualmente, nos encontramos em um mundo de alfabetismo de massa, segundo Lyons, mesmo que esse alfabetismo seja deturpado, a acessibilidade ao conhecimento e a informação são fatores que chamam atenção.

Os dispositivos portáteis como ipods, celulares, tablets geraram um novo formato de leitura e favoreceram a acessibilidade das obras. Hoje o avanço da digitalização parece inevitável, temos como exemplo os e-books que representam uma fatia de vendas de livros pela internet. A digitalização modificou a forma dos próprios livros e a maneira como são utilizados. O *Google Books* tornou-se um fenômeno de procura de livros e downloads disponíveis. Trata-se da era da acessibilidade e flexibilidade da leitura, do texto e da obra, e do conhecimento, será?

Em 1900, o texto erguia-se supremo como o veículo universal e sem rivais da comunicação. Foi a era de ouro da cultura escrita, o livro não era ameaçado pelo rádio, televisão, cinema. Essa era de ouro durou pouco mais de uma geração. Porém, no Teatro, o texto e as formas tradicionais ainda perduram até os dias atuais. Não que isto seja algo

errôneo, mas o novo precisa ser aceito e pensado também. Mas há realmente uma crise do livro e do texto?

> A indústria dos livros produz mais e mais títulos a cada ano, e tem se adaptado bem às formas de acessibilidade da leitura. Os leitores do século XIX não estão necessariamente lendo apenas livros, eles também consomem revistas, manuais de faça você mesmo e muitos conteúdos on-line. Os jovens estão lendo de uma maneira diferente das gerações passadas, mas continuam lendo e muito (Lyons, p.2010)

O purismo do livro ainda existe em escalas bem menores, mais ainda existe, é exatamente este fator do purismo, que motiva o questionamento sobre a crise do livro. No Teatro, quando se lê uma obra dramática com objetivo de encená-la, já que o objetivo do teatro é a encenação, o que realmente interessa é o tema, o conteúdo e o que precisa ser discutido ou questionado. Os que afirmam que o livro está em crise, muitas vezes são os que lamentam mais fervorosamente o desaparecimento das hierarquias culturais tradicionais. Isso acontece com o texto, a obra em si, o livro não morreu e nem morrerá, o conteúdo da obra também não, diante das hibridações culturais e da pluralidade dos meios, é natural que existam outras formas de interpretação dos mesmos.

Para Manguel (1997) fazer m livro era um processo longo e laborioso. A mudança foi evidentemente a invenção da imprensa. Os efeitos da invenção de Gutember em 1440 foram instantâneos de alcance extraordinário, pois quase imediatamente muitos leitores perceberam suas grandes vantagens: rapidez, uniformidade de textos e preço relativamente barato, máquinas impressoras estavam instaladas em toda a Europa.

Na América-Latina este fenômeno de acessibilidade é recente comparado ao continente europeu, mas nem por isso é mal interpretado ou compreendido. A modernidade se impôs de todas as formas, as misturas culturais também, não é possível mais falarmos em purismo da obra ou do livro, pois inerentemente o leitor possui uma bagagem cultural com seus códigos de interpretação e referências. E este leitor enquanto diretor de teatro ou grupo de teatro, ao colocar no formato da encenação teatral, vai se utilizar naturalmente desses códigos pessoais e culturais e cada espetáculo cênico será único. O teatro, mesmo diante da obra dramática aclamada e legitimada, tem essa característica da possibilidade de encenação e interpretação. Por isso, o drama das obras dá espaço para o pós-dramático.

O Teatro Pós-Dramático

Como já discutido e detectado, as últimas décadas foram magnânimas em transformações de ideologias e dos sistemas geopolíticos. Segundo Ryngaert (1996), os meios de comunicação nos aproximam em tempo real de pessoas em qualquer parte do mundo., no entanto nos tornam reféns de propagandas diretas ou subliminares e muitos fatos manipulados. Trata-se de um ambiente paradoxal marcado por litígios éticos e religiosos, pela febre consumista e pela violência sistêmica, tudo isso reflete na produção artística e chega ao teatro de modo lento, porém vigoroso.

Interessa observar que enquanto boa parte do teatro europeu passa a banir formas de linguagens dramáticas em nome do pós-dramático ou híbrido, na América Latina o teatro prende-se a realidades humanas, à discussão de problemas que afetam fundamentalmente o indivíduo, levando-o em busca de novos valores e ao reencontro com a comunidade. Isto pode até sinalizar certa distância entre as formas do fazer teatral, mas não significa que o pós-dramático não exista na América latina e que não esteja cada vez mais sendo incorporado pelos grupos e pensadores do meio teatral. Sabemos que existe de fato uma hibridação cênica.

Na criação cênica, diferentemente da leitura individual de uma obra literária legitimada, não existem paradigmas padronizados e modelos consagrados que determinam a visualização de uma cena. O texto serve como base, e interpretação de quem lê e encena teatralmente é que conta no teatro. E isto ainda é motivo de muita discussão.

De acordo com Milaré (2010), a questão formal também é de interesse à reflexão sobre o teatro, em que pesem a presença do pós-dramático e do híbrido, bem como formas obedientes aos velhos códigos teatrais. No Brasil especificamente, os grupos formados a partir de 1999, imprimem sua marca, se apropriando do velho e do novo formato cênico, de fato se misturando seus signos e referências, neste contexto destacam-se José Celso Martinez Correa e Antunes Filho.

Milaré afirma que estes grupos estão preocupados em não mais fazer denúnica política como nos anos 60 e 70, época peculiar das ditaduras na América Latina, ou convencer a sociedade de alguma verdade, não mais se levantam bandeiras ideológicas, pois se assume que o teatro por si só já é político, trata-se agora "de um teatro de constatação de realidades perversas. Um teatro que se transformando, busca a transformação da sociedade" (p. 14)

Em 1980 e 90 ocorreram mudanças estruturais no teatro dadas as transformações no mundo. O fazer artístico foi além do desejo de consumo e entretenimento. Um teatro que

rompe com arquitetura teatral e se realiza em qualquer espaço, em um velho armazém, na rua, no elevador, na praça. O espaço torna-se dramaturgia de cena, pois a ideia é sempre aproximar o espectador da ação dramática, e por vezes, nela o incluir. Se o espaço torna-se dramaturgia, então o texto da obra dramática é um elemento cênico de dramaturgia, mas não base para tudo que rege a encenação.

A partir desta ideia, formulada por tantos teóricos e especialmente por Hans-Thies Lehmann em O Teatro Pós-Dramático (2010), percebe-se mais uma vez que o livro e seu conteúdo, ou seja o texto, são tão importantes quanto o espaço em que se realiza a experiência cênica, a iluminação que é utilizada, a cenografia, a sonoplastia e a indumentária, isto é, todos os elementos cênicos os quais anteriormente não estavam descritos na dramaturgia teatral, ou se estavam, são adaptados, a partir da ideia e do foco no espectador, pois o diretor ou o grupo se sentem mais a vontade e livres para adaptar a obra e ou escrever uma nova a partir desses elementos.

O roteiro e o texto sempre vão existir, mas como um script que não se segue à risca, pois não se pensa mais somente em um teatro contemplativo, mas em um teatro com o objetivo de causar a reflexão necessária para a transformação da sociedade. O público interlocutor é fundamental para o processo cênico, Milaré pontua que

> [...] fazia-se necessário não apenas buscar novo público, mas um público interlocutor. Não o espectador passivo, semioculto atrás da quarta parede, mas o espectador ativo, que torna a representação espaço de vivência. E isto os levou a instituir a sacralidade do teatro em espaços muitas vezes inusitados Milaré, p. 15)

Neste contexto de quebra de paradigmas das formas convencionais do fazer teatral, o processo de ensaios e direcionamentos também se modifica, neste aspecto surge o *processo colaborativo e a criação coletiva*, tornando-se plataforma e suporte. O processo colaborativo mantém as figuras do dramaturgo e do diretor, mas trata-se agora de uma relação muito mais próxima com os atores que participam ativamente da elaboração do texto, e da encenação. Na cidade de São Paulo por exemplo, este formato é comum desde a década de 1970 e um dos grupos pioneiros é o Teatro da Vertigem, sob direção de Antônio Araújo, formado por atores procedentes da ECA-USP.

Desde a Idade Média, o logradouro público é local de apresentação cênica, agora nesta perspectiva de sair do livro, da obra dramática e do textocentrismo, os locais em que o diálogo se aproxima efetivamente dos transeuntes que se tornam espectadores ativos são utilizados comumente para as experiências cênicas. Quando ainda se acreditava na

onipotência do texto, a 'peça bem feita' do século XIX propunha uma demonstração de virtuosismo. Baseada numa arte de composição dramática que devia muito às receitas do ofício e à convicção de que era preciso "funcionar" junto ao espectador.

> A identificação indispensável da catarse enraíza-se na escrita e principia com a credibilidade da obra teatral. Nenhuma imperfeição da imitação deveria impedir o espectador de acreditar no que é representado diante dele. A doutrina clássica se refere à Aristóteles. É necessário 'instruir e divertir' e convencer o espectador pela natureza, e para isso respeitar as regras da verossimilhança e da conveniência (Ryngaert, p.15).

Com as mudanças de perspectivas sociais e culturais, a verossimilhança do texto cênico e sua encenação, passaram a ser questionadas, era necessário fazer refletir, e não mais interpretar literalmente tudo que o texto propunha para que fosse tudo muito bem compreendido facilmente pelo espectador. A partir desta ideia, começou-se a pensar em outras dimensões da encenação, que iam além do drama, do texto. Percebeu-se, por exemplo, que a dimensão visual que um espetáculo tem, ultrapassa muito que o texto disse ou tentou dizer. Em alguns casos o texto pode limitar o ato cênico. A passagem do texto ao palco representa um salto radical:

> Claro que o espectador experimenta a necessidade e o prazer de voltar ao texto, assim como o leitor de assistir uma representação. Mas numerosos laços existentes entre o texto e o palco não podem satisfazer-se com a ilusão mecanista de uma simples complementaridade. As relações e os atritos entre a palavra e a representação, são complexos e por vezes conflitantes. [...] O estabelecimento da dramaturgia de texto constitui uma etapa comum do trabalho da encenação. Hoje, no entanto, muitos desconfiam dele. Na preparação da passagem ao palco, as redes de sentido que o trabalho dramatúrgico estabelece, entre as quais é preciso escolher, surgem como um risco de fechamento, como uma limitação da representação futura devido à instalação de demasiados anteparos. (RYNGAERT,p.20).

Dessa maneira, podemos observar que há um novo um novo conceito de dramaturgia, chamada agora de dramaturgia de cena, ou seja, não se trata mais de colocar o texto em cena, trata-se agora de construir a partir dele um outro texto – o texto espetacular com o foco e base na reflexão do espectador.

"Este é teatro provocador que me interessa, aquele que confia na inteligência e sensibilidade do espectador. Não um teatro que resolve questões, mas que formula propostas. (ALMEIDA, p,79).

De acordo com Almeida (2010), os pontos de vista são diferentes, se pega o tema do texto, o ponto de vista, localiza-se o mito, o que dele interessa, ou seja, não se parte do texto, mas da fisicalização de ideias e da sua desconstrução oral. Uma demonstração de que

o mundo conversa sobre as mudanças da estética teatral, é o espetáculo *Agreste* - texto de autoria de Newton Moreno e adaptado pelo grupo.

> Digno de nota é o alto grau de comunicação nos mais diferentes pontos onde o espetáculo tem se apresentado, tanto no Brasil como no exterior, revelando o quanto já está incorporada no universo do teatro a encenação pós-dramática (ALMEIDA, p. 85)

Diante dos hibridismos que a linguagem cênica pode materializar, o drama em si, o qual reúne as unidades de ação, tempo e espaço, segundo a poética de Aristóteles, ou seja, a peça com começo, meio e fim em que a verossimilhança é fundamental, abre espaço para o pós-dramático, ou seja, algo que vai além do drama pautado no texto e nestas características supracitadas. O mais importante é que o pós-dramático abriu novas possibilidades para os fazedores de teatro. Os velhos paradigmas agora são renovados pela transformação. Para Guinsburg apud Villar (2010):

> Não há menor dúvida de que no teatro tudo é válido e possível, desde que a resultante dos esforços criadores ofereça ao seu destinatário a plateia, qualquer que seja ela, uma obra convincente, não por qualquer 'fidelidade' literária ou respeito por cânones previamente estabelecidos, mas por suas virtudes cênicas, pela poesia de imagem e palavra, em maior ou menor proporção uma em relação à outra, e pela força trágica, cômica ou tragicômica da exposição dramática (GUINSBURG apud VILLAR, 2010, p. 201)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desde os registros da repercussão do livro, do sucesso das obras dramáticas e seus autores, podemos perceber o quanto o livro e seu conteúdo se transformaram na híbrida sociedade em que vivemos e atuamos. Esta transformação se refere não ao conteúdo em si, mas a forma de interpretação e representação do mesmo, seja por meio de aparelhos celulares, tablets, e-books e o pós-dramático no Teatro. Portanto, o que interessa de fato é transformar a sociedade, na tentaiva de torna-la mais saudável em relação ao cumprimento dos direitos e deveres dos cidadãos, e para isso, é preciso acompanhar as suas mudanças. O Teatro enquanto ferramenta política e social desta transformação adapta o texto e refaz os seus objetivos. Trata-se de teatros não escritos ou motivados pelo dramático ou literário, mas sim pelo teatral, cênico e performático ou pelo visual, cinético, tecnológico, mediado ou coreográfico. Os cânones dramáticos e literários são questionados, mas não colocados de lado, apenas se aceitam novas formas. Lehmann (2010) provoca a seguinte questão: como podemos, numa sociedade como a em que vivemos hoje, de mídia e de massa, criar através do Teatro a situação de interrupção, de reflexão, de atitude e mudança? (p. 238).

O teatro como incômodo ou como uma perturbação é a característica fundamental do pós-dramático, e neste aspecto, o teatro ainda oferece nessa sociedade dominada por grandes manipulações mercadológicas que muitas vezes nos alienam, uma alternativa de comunicação ao vivo e real.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Márcio Aurélio Pires de. **A encenação no Teatro Pós-Dramático In Terra Brasilis.** Cap. 5. O Pós-Dramático: um conceito operativo?. Organização J. Guisnburg e Silvia Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2010.

GUINSBURG, Jacó. FERNANDES, Silvia (orgs) **O Pós-Dramático: um conceito operativo?.** São Paulo: Perspectiva, 2010.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro Pós-Dramático e Teatro Político.** Cap. 14. O Pós-Dramático: um conceito operativo?. Organização J. Guisnburg e Silvia Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2010.

LÉVY, Pierre. **Tecnologias da inteligência**. São Paulo: Editora 34, 1993.

LYONS, Martyn. **Livro: uma história viva.** Tradução de Luís Carlos Borges. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2011.

MANGUEL, Alberto. **Uma história da leitura**. Tradução Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

MILARÉ, Sebastião. **Desafios dos Novos Tempos**. Aparte XXI, Tusp, pp. 11-23, 2010.
RYNGAERT, Jean Pierre. **Introdução a Análise do Teatro**. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

VILLAR, Fernando Pinheiro. **O Pós-Dramático Em Cena: La Fura Dels Baus**. Cap. 12. O Pós-Dramático: um conceito operativo?. Organização J. Guisnburg e Silvia Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2010.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade.** Tradução Heloíza Pezza Citrão, Ana Regina Lessa. 4 reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.