

JOGOS E APOSTAS DA NARRATIVIDADE NO TEATRO PÓS-DRAMÁTICO

CHANTAL HÉBERT
IRENE PERELLI-CONTOS

Professoras do Programa de Estudos Teatrais da Université Laval (Québec), onde desenvolvem pesquisa sobre o fenômeno da hibridação na cenografia contemporânea. Entre as várias publicações destaca-se a obra *La face cachée du théâtre d'image* (2001), consagrada ao estudo da relação entre o teatro de imagem e as novas tecnologias.

Tradução Marta Isaacsson

Diversas são as questões que solicitam hoje os estudos teatrais e, mais largamente, as ciências humanas, dentre estas desperta um particular interesse a questão da forma narrativa, mais especificamente, da emergência de uma nova forma narrativa verificada há mais de um quarto de século. Para dizer com Hans-Thies Lehmann, “o princípio da narração representa um dos traços característicos do teatro pós-dramático; o teatro torna-se o lugar de um ato narrativo” (2002:173). Todavia, há pouco tempo ainda, o status narrativo do teatro aparecia, para muitos, como uma questão controversa. André Gaudreault afirmava mesmo, e ele não era o único a defender, que “a arte de Shakespeare e de Molière não tinha sabido tirar seu acento do jogo narratológico” (1988: 22). Ora, é necessário constatar que, após ter estado separado dos efeitos narrativos para adquirir autonomia, hoje o teatro se religa a eles sem incômodo. Verdadeiros encontros ou simples questão de moda?

O gesto de contar pertence aos fundamentos de toda cultura. E o teatro, quando ainda não apresentava a forma narrativa, ta qual expõe atualmente, sempre conteve, implícita ou explicitamente, uma parte de narração. Ainda que, do ponto

de vista genérico ou poético tradicional, quase se tenha feito dele uma narração que se ignora, confinando-o em uma forma discursiva ou em um dispositivo de enunciação de demonstração particular, articulado essencialmente em torno da noção de ação dramática. Uma ação que a poética aristotélica nos habituou a considerar como oposta à narração¹ muito mais do que complementar a esta ou podendo interagir com ela. Ora, conforme Thierry Hentsch, acreditamos na

Perenidade do relato, sob todas suas formas (teatro, conto, canto, romance, filme) (...). A narração remonta a tão longe quanto a escrita; ela remontaria mais longe ainda se pudéssemos captar na boca dos contadores as palavras que não foram gravadas. (...) A narração está em todos os tempos e o poder de sua sedução jamais se desmentiu. (2002: 24)

Esta sedução se multiplicou nos relatos ou narrações do mundo - que o teatro atual coloca em cena. Cabe, então, ao discurso crítico interrogar-se

sobre os comprometimentos das novas dinâmicas narrativas da obra no teatro pós-dramático. Este último qualificativo, referindo-se a uma categoria genérica (o gênero dramático), expressa a idéia, segundo a qual as formas teatrais atuais procuraram se definir em oposição à categoria dita canônica que lhes precede. A expressão “teatro pós-dramático” remete também à palavra “drama” que significa etimologicamente “ação”: uma ação representada por atores, sob o olhar dos espectadores. Todavia, o prefixo “pós” confirma um outro aspecto das formas teatrais atuais, ou seja, o questionamento da ação, isto é, o questionamento daquilo que fazem, dizem, trocam e experimentam os personagens representados. Mas, ao mesmo tempo, em que essas modalidades dramatúrgicas parecem estar voltas à não ação, algo ainda se produz neste teatro dissociado do drama. A descentralização, ao invés de explosão da ação, não poderia conter o entrecruzamento ou a coexistência dinâmica dos dois modos genéricos, conside-

rados estranhos, um a outro: o narrativo e o dramático? Nesse caso, tratar-se-ia de uma interação paradoxal que, criadora de novas formas, provoca interesse e curiosidade. Sabemos, na verdade, que é desviando elementos de uma síntese e convocando-os em outra direção, que a imaginação criadora elabora formas novas. Com um pouco de distanciamento, não poderíamos pensar que esses momentos, o dramático e o narrativo, considerados antagônicos, podem se articular em um dispositivo complexo subsumindo ou englobando a perspectiva intergenérica para agir em complementaridade segundo o princípio dialógico²? Nós fazemos dessa a nossa hipótese.

Choque narrativo

É chocante constatar que o poder do movimento narrativo, que aqui nos interessa, invadiu nestes últimos anos não só os diferentes domínios artísticos, mas se alastrou igualmente sobre parte do terreno científico ou talvez

mesmo a ele tenha primeiro atingido. No contexto científico e olhando a problemática da narrativa, a leitura dos trabalhos de Ilya Prigogine se mostra proveitosa. Para o Prêmio Nobel de Química, que consagrou o incerto e o aleatório, o elemento narrativo assume um papel importante na construção de novas coerências científicas. Ele explica sobre isto o seguinte: “nós vemos a ciência como algo narrativo. Em meu livro, cheguei mesmo a dizer que é um pouco como Schérazade e as mil e uma noites”. Isto significa afirmar o significativo lugar ocupado hoje pelo elemento narrativo e a criatividade sobre a cena científica. A imaginação de possíveis e a especulação científica tenderiam então, pelo menos uma parte, a virtuosas narrativas? Nesse caso, a ciência não participaria da narração, mais do que temos tendência a acreditar? Em tal perspectiva, ciência e narração, dois dominós opostos se entre-conjugariam para fazer o relato sistematicamente renovado da história do universo que nos faz “doravante pensar a estes contos árabes, onde

cada história se entrecruza com outras histórias (...)” (Prigogine, 1966: 215). Não poderia ocorrer o mesmo entre teatro e narração?

Parece que, na loucura das mutações submetidas, tanto pela ciência quanto pelo drama contemporâneo, se desenham convergências significativas. Após o fim das certezas, declarado entre outros por Ilya Prigogine (ao menos no domínio da física), nós nos perguntamos se o ponto de vista narrativo não seria um dos melhores locais de observação, a partir do qual, poderíamos encontrar novas possibilidades de sentido às histórias e, mais particularmente, àquelas que conta o teatro atual e que, em razão dos problemas singulares de leitura que elas apresentam, aparentemente gerados pelos jogos da narrativa, colocam um desafio à compreensão. Procurando clarear certo número de obras dramáticas e cênicas representativas da produção quebequense e do imaginário contemporâneo, isto tudo passando pela problemática do pós-modernismo e seus avatares, tais

como a hibridação, a fragmentação ou a impureza, este é o desafio que assumimos fazendo da narrativa o conceito motor de nossa reflexão.

O paralelo que estabelecemos aqui entre a visão artística, e mais especificamente teatral, e a visão científica não é assim gratuito. Para que tanto uma como a outra tenha atribuído à dimensão narrativa uma importância tão significativa, é porque razão maior deve haver além de mera coincidência. Lembremos primeiro que a ciência, após ter sido socorrida pelo que chamaremos, de forma sintética, a crise de seus fundamentos, foi levada a reconsiderar os esquemas lineares da história da evolução humana que tinha desenvolvido durante séculos. Da mesma forma, ela viu seu “método” causo-racional-determinista (fundado sobre princípios de ordem, causalidade, linearidade, unidade, objetividade e verdade) colocado em cheque. Diante desta crise do paradigma determinista, não era mais suficiente procurar a causa ou as causas explicativas de um acontecimento. O mundo científico,

aquele do discurso de “verdade”, devia doravante contar com a noção da incerteza, com a idéia de um universo em construção contínua. É aqui que intervém a ruptura fundadora e decisiva. A física moderna passou “do mundo fechado ao Universo infinito” (Alexandre Koyré, citado por Prigogine e Stengers, 1992: 171). Sob o impulso da imprevisibilidade, do acontecimento, o antigo modelo ideal de “causa” e de “efeito”, organizador das explicações do mundo, se tornava caduco. Com ele, estava liquidada a concepção estreita, mesmo ilusória, de uma única “realidade” objetiva, considerada enquanto reflexo de uma e eterna “verdade”, soando-se então a hora do fim das certezas.

O teatro, após ter atravessado um castelo de crises, ia por sua vez viver turbulências similares e se tornar um universo aberto à imprevisibilidade, à imagem mesmo do mundo tal qual desenhado ou relatado pela ciência contemporânea. Quantas vezes os teatrólogos não só denunciaram as diferentes crises que atravessaram a

arte teatral ao longo do século XX: crise do drama, crise da forma dramática, crise da representação, crise da fábula, crise do personagem, crise do diálogo, crise da mimesis, etc. ultrapassando a cangalha que durante muito tempo tinha sido a sua e se tornando o espaço de todos os possíveis, o teatro pós-dramático tem, sobretudo, apreendido a interpretar com o tempo, como o cinema soube fazer antes dele. Tendo descoberto a montagem de sequências espaço-temporais, o retrocesso e a multiplicidade dos tempos, o teatro passou da escrita e representação de histórias lineares (com início, meio e fim) e fechadas e, deste fato, inteligíveis, à escrita (tanto dramática quanto cênica) de histórias complexas, abrindo-se aos jogos da narração, à explosão espaço-temporal, à multiplicidade e ao aprisionamento de relatos. Novos textos dramáticos e cênicos surgiram, articulados em agenciamentos singulares, esmaltados de efeitos narrativos, podendo tomar múltiplas formas. Mas, além da diversidade das formas, a estrutura dramá-

tica clássica acabou por se contaminar com os jogos da narrativa, que viriam contribuir a reforçar a renovação do dispositivo dramático tradicional. Esse último, em contínuo deslocamento de seus limites, se oferece hoje como um sistema dinâmico, suscetível de mutações qualitativas menos genéricas do que formais, mas de toda evidencia sistêmica. Um sistema aberto que não repousa então sobre uma trajetória teleológica (por exemplo, a estrutura narrativa articulada em torno da realização de um programa narrativo, ou ainda, a estrutura dramática articulada em torno da realização / mostraçã de uma ação), mas que explora universos complexos, feitos de um conjunto de trajetórias, de unidades às vezes antagonistas e complementares e de suas interações. Um tal sistema dinâmico, necessita de novas coerências e novos modelos de inteligibilidade, pois não oferece mais caráter estável e determinista.

Compreender-se-á que, pelo fato de nosso ponto de vista não ser nem narratológico nem genérico, mas

sistêmico, não convoquemos aqui os trabalhos que marcaram os estudos sobre a narração como aqueles, entre outros, de Vladimir Propp, Claude Lévi-Strauss., Étienne Souriau, A. J. Greimas, Claude Bremond, Gerard Genette e o Groupe d'Entrevernes. A abordagem sistêmica é uma via diferente que permite não negar, mas ultrapassar a abordagem analítica que, tal como a abordagem narratológica ou a perspectiva intergenérica, isola os elementos a fim de estudá-los e compreender suas interações. Essas abordagens podem ser úteis e eficazes quando o sistema é homogêneo, isto é, quando ele comporta elementos parecidos e as interações são lineares e relativamente frágeis. Mas quando estamos em face de um sistema dinâmico e complexo constituído por uma grande diversidade de unidades interligadas por interações fortes (que, de um ponto de vista literário, nos conduzem a falar de intergenericidade, de intertextualidade, de hibridação), como é o caso de grande número de escritas dramáticas e cênicas atuais

que fazem expandir a visão estática das organizações e das estruturas, a abordagem sistêmica é indicada para apreender os sistema na sua totalidade, sua complexidade e dinâmicas próprias. Mas, para tal, deve-se considerar o conjunto das unidades heterogêneas em interação que o compõem e não somente os componentes literários aqui compreendido o contexto mais largo no qual ele faz parte enquanto unidade.

Eis então que chegamos a este último texto, onde procuramos fazer entrar em ressonância os pensamentos artísticos e científicos, cujos respectivos ecos parecem se repercutir. Propomos-nos abordar a questão da narração, tal qual ela se coloca no teatro atual, ligando-a aos avanços científicos que, ao invés de nos apresentar uma história composta de situações simples e idealizada, eles nos colocam hoje em face da complexidade do mundo real. Temos por hipótese que, escutando com simpatia o desenvolvimento científico destes últimos anos, teremos talvez um ganho

de inteligibilidade, uma luz adicional no entendimento do fenômeno da narração no teatro, fato que constitui, em definitivo, menos um efeito de moda e mais um novo modo de contar.

Neste estágio e para ser mais claro, não é inútil resgatar algumas definições, É importante primeiro distinguir narração e narratividade. Esses termos parentes próximos não são sinônimos. Começemos então pela definição de narração tal qual a encontramos no *Le Grand Robert de la langue française*, “exposição detalhada de uma seqüência de fatos, em uma forma literária” (tome IV, 2001: 1811). Essa definição, por mais aceitável que ela seja, aporta uma série de dificuldades dentre as quais a primeira, e mais importante para nós, é certamente a forma ou as formas que podem adotar a exposição dos fatos ou a história relatada. O termo narração corresponde à maneira através da qual a história é relatada (na primeira pessoa por um narrador presente ou na terceira pessoa por um narrador ausente, etc). Retornaremos a seguir

sobre esta definição (ver Narratividade Cênica). O termo narratividade, aliás, designa o “conjunto de traços característicos do discurso, da mensagem narrativa” (tome IV, 2001: 1811). Ele se forma a partir do termo “narração” ligado ao relato, o qual consiste em uma “relação oral ou escrita (de acontecimentos verdadeiros ou imaginários)” (tome V, 2001: 1709). O relato, entendido aqui não como categoria genérica, mas em sua acepção mais larga, é composto de dois elementos: a história e a narração. A história é aquilo que é relatado. Ela implica personagens cujas ações fazem avançar a intriga que tem, a grosso modo, um início, um meio e um fim (ou uma situação inicial, um elemento perturbador ou promotor da ação ou do conflito, um desfecho e uma situação final). Ora, se uma tal definição, priorizando a organização teleológica da história, convém ao teatro dramático, ela é inadequada para o teatro pós-dramático, ali onde frequentemente a ação parece “fazer voltas” ou se perder, diriam alguns, em um “círcu-

lo vicioso”. Mas isto é verdadeiro? Porque, examinando do ponto de vista sistêmico, se pode constatar que se trata mais precisamente de uma organização diferente de história, não mais linear, mas circular. Em outras palavras, trata-se de um processo recursivo que consiste em uma espiral ininterrupta de interações e de retroações entre as unidades de um sistema complexo, e entre este último e cada uma de suas unidades (retornaremos a isto mais abaixo).

Narratividade cênica

Dentro do nosso ponto de vista, o conceito de narratividade, ainda que tradicionalmente associado à literatura e, por conseqüência, ao texto literário, permitiria pensar o teatro atual, aqui compreendido o teatro chamado pós-dramático que continuamente transgride a forma canônica. Raros, no entanto, são aqueles que se debruçaram sobre os efeitos narrativos da representação, isto é, sobre o lugar onde o teatro se distingue da literatura dra-

mática. Significa dizer que o teatro pós-dramático, na medida em que remete a “práticas múltiplas e díspares” que possuem o perfil comum de “considerar que nem a ação, nem os personagens no sentido de caracteres, nem a colisão dramática (...) são necessários para produzir o teatro” (Lehmann citado por Sarrazac, 201:97), estaria vedado aos jogos da narrativa ou aquilo que se poderia chamar de narrativa cênica? Certamente não. Acabamos de ver anteriormente o que se entende por narratividade. Mas é também possível falar de narratividade cênica quando para Dorian Tiffeneau, por exemplo, a narratividade remete ao “jogo da linguagem do contar”? (1980: i) Ora, falar de narratividade cênica supõe a aceitação de efeitos narrativos produzidos não somente pela linguagem verbal (oral articulada), mas também pela linguagem sonora (música, canto, ruído, suspiro, etc) e visual (gesto, expressão, movimento, jogos de iluminação, etc) e mesmo pelas interações de todos esses elementos ou materiais de escrita cênica e, mais ainda, pela

decodificação realizada pelo espectador. Reconhece-se que as “práticas múltiplas e díspares” do teatro pós-dramático não são todas de mesma natureza, todavia a amplitude dessa definição permite abordar a problemática do gesto ou dos jogos de “narrar” e dos efeitos narrativos, tais quais investem o teatro-dança, por exemplo, ou o teatro de imagem, ou seja, o discurso cênico de todo texto espetacular. Em outras palavras, admitir a narração cênica³ facilita a abordagem do teatro pós-dramático e permite identificar os efeitos narrativos da dramaturgia atual que ali transbordam, como se mostrou o conjunto dos estudos precedentes.

Mas o que acontece nos textos cênicos onde, como em alguns textos dramáticos, nenhum diálogo é estabelecido (o diálogo do teatro pós-dramático não tem intercâmbio), nenhuma história parece ocorrer, nenhuma ação se desenhar, nem se realizar, nenhuma transformação acontecer? O que pensar da fragmentação da ação - tradicionalmente fundadora do teatro -

e da autonomia de microações propostas em um encadeamento de seqüências ou de quadros que escapam aparentemente a toda continuidade lógico-temporal e não tendo, provavelmente, nada a ver com uma possível organicidade narrativa? O que pensar do enfraquecimento, para não dizer da dissolução, dos personagens em proveito daquilo que se pode chamar, na falta de melhor formar, de narr(a)tores, a quem hoje seguidamente se delega o gesto de narrar os fragmentos dos relatos ou os fragmentos das ações que não se sustentam aparentemente sobre uma ordem casual, verdadeiro quebra-cabeça para o espectador... Como reconstruir o todo? Qual princípio organizador imaginar, quando a condição mínima do narrativo, isto é, a exposição de uma seqüência de fatos ou de uma série de acontecimentos apresentados em uma ordem específica que fazem avançar a história, não parece em geral convocada? Se “uma história descreve uma seqüência de ações e experiências feitas por um certo número de personagens (...) (e se

acompanhar uma história (...) é compreender as ações” (Tiffeneau, 1980: 11), pode-se perguntar, como propõe Jean-Pierre Ryngaert, se este teatro “sem tecido narrativo bem tramado não esconderia a impotência do autor em construir uma história” (1993: 7). Talvez seja esta a razão pela qual Denis Marleau, para quem o teatro é também uma arte narrativa, tenha afirmado: “hoje tenho a impressão que os rudimentos desta arte estão se perdendo”. Em contrapartida, para explicar este fenômeno, Jean Pierre Sarazac propõe o conceito de rapsódia suscetível

De dar conta desta tendência de escrituras dramáticas dirigidas a uma forma mais livre (que não é ausência de forma). O teatro, o drama, alarga suas próprias fronteiras para além de si mesmo, e transborda dele mesmo, saindo da pele desse 'belo animal' onde, desde a origem, quiseram lhe aprisionar. O teatro, o drama olhado ao lado do romance, do poema, do ensaio a fim de se liberar continuamente daquilo que sempre foi sua maldição: seu status de arte canônica. (Études Théâtrales, 2001: 13).

O que quer dizer por arte “canô-

nica”? Esta armadura ou esta regra da qual o teatro busca extirpar-se, não seria ela mais uma perspectiva genérica, segundo a qual o gênero dramático “não deveria comportar a narração, pois a sua natureza é a de mostrar tudo sobre a cena pela palavra ou o espetáculo” (Pilote, 2000: 65)? Com a exceção de que “aquilo que o autor não pode mostrar sobre a cena, pode fazer dizer por um de seus personagens sob a forma de relato” (Pilote, 2000: 65). Mas este relato, ou aquilo que o ator não pode mostrar sobre a cena, seria somente “justificado pelos imperativos por vezes técnicos e estéticos”? Não haveria outros motivos capazes de explicar a presença transbordante, se diria hoje do relato e com ele dos jogos narrativos sobre a cena teatral? Razões contextuais, civilizatórias? O desejo de contar não poderia ser uma espécie de indenização das certezas perdidas? Tentativa que, procurando-nos conciliar com a incerteza suscitada pelos relatos científicos que narram a multiplicidade de realidades e de verdades, se inspirando largamente

delas.

No momento, pode-se dizer que os jogos de narratividade, excluindo a forma dramática clássica para não romper com a unidade de ação, tal qual definida por Aristóteles, não pararam de invadir a cena destes últimos anos. Mas pode-se legitimamente considerá-los como acidentes de percurso, quando eles surgem em um sistema e fazem parte de um todo? Examinados, de ponto de vista causal-racional-determinista, estes jogos e seus efeitos evidenciariam uma dinâmica intergenérica e seriam a causa da crise do sistema dramático, considerado como forma sedimentada ou sistema fechado. Na verdade, ao invés de representar ou de mostrar uma ação ou de contar uma história, eles dão muito mais a ver ou a ler o percurso sinuoso, descontínuo e imprevisível de múltiplos micro-relatos incrustados ou de fragmentos de histórias ricas em bifurcações, cujo desenvolvimento, não sendo mais linear, teleológico ou casual, aparece desconcertante senão vazio de sentido.

Em contrapartida, desde que se vislumbra o dispositivo da enunciação dramática ou cênica como um sistema aberto, estes mesmos jogos narrativos, percebidos como perturbadores em um sistema fechado, tornam-se instigadores de um processo não linear, mas circular de relatar, no qual se mostram ser, ao mesmo tempo, causa e efeito. Em tal processo que funciona por espiral recursiva, o relato não resulta mais de maneira definitiva do encadeamento ou da adição progressiva das partes que o constituem, mas emerge de suas interações e só evolui ou só se organiza por meio de retroações com a instância receptora. Desse ponto de vista, os fragmentos de textos dramáticos ou cênicos próprios aos jogos de narratividade contemporânea seriam somente o aspecto visível ou sensível daquilo que se pode chamar de “efeitos narrativos” que, injetados no sistema dramático ou cênico, jogam sobre a percepção do leitor / espectador, cuja competência narrativa é excitada por estas novas modalidades de contar. A partir de então, outras narrações se

constroem, convocando “a inteligência narrativa” (Ricoeur, 1984: 49) da instância receptora, fazem de cada leitor ou espectador um co-narr(a)tor, mesmo um co-produtor, de sua organização, uma organização que mantém uma espiral de retroação, segundo o princípio recursivo.

Assim, a noção de narratividade não pode mais se resumir a um “fenômeno de sucessão de estados e de transformações inscritas no discurso” (Groupe d'Entrevignes, 1979: 14). A problemática que ela suscita atualmente é, conforme se observa, muito mais vasta e complexa do que a simples inclusão de elementos narrativos considerados estranhos ao quadro ou ao dispositivo enunciativo, que este seja dramático ou cênico. Tendo deste então uma parte ligada à instância receptora, a narratividade ultrapassa o dispositivo enunciativo para se fundar sobre a interdependência do sujeito observante (leitor/espectador) e do objeto observado (relato dramático/cênico). Retomando por sua conta a modificação do quadro da “realidade”

operada pelos relatos científicos e aproveitando a queda definitiva da quarta parede, a narratividade própria ao teatro pós-dramático faz da dramaturgia e da cena atuais verdadeiros laboratórios experimentais que, engajando novos meios e competências narrativas na maior parte interdisciplinares, se abrem para “um meio no âmbito do qual um número indefinido de universos é suscetível de nascer” (Prigogine, 1996: 214).

Dinâmica(s) criativa(s)

Pelo conjunto de hipóteses formuladas nessas páginas, esperamos ter contribuído para uma melhor apreensão das novas dinâmicas narrativas em construção no campo do teatro contemporâneo. Um teatro que vem sendo qualificado de enigmático, desregrado, de complexo. Um teatro sobre o qual se pensou, em determinado momento, que ele nada contava, era vazio de sentido, mas sobre o qual atualmente é difícil de sustentar que ele não continue a ser habitado pelo desejo

de contar, pela necessidade de histórias. Globalmente, este estudo sobre a narratividade nos permitiu identificar as manifestações dos efeitos narrativos nas interações complexas do narrativo e do dramático ou do cênico. Esses efeitos, como se viu, coexistem, se encaixam para criar formas ou dinâmicas inesperadas que, contrariando o efeito realista das práticas teatrais convencionais, fazem vacilar nossos sistemas de representação. Jogando com a não linearidade, o aleatório, o incerto, eles atestam a crise que sacode o mundo atual e a dúvida metafísica na qual estamos mergulhados. Deste fato, colocando em conexão pensamento artístico e pensamento científico como fizemos neste texto, não pensamos ter causado bifurcações na problemática da narratividade. Ao contrário. Porque, ainda que durante muito tempo tidos um e outro como estranhos esses pensamentos que se entre demandam atualmente são “todos os dois, construções de ordem e de significação elaboradas pela imaginação” (Prigogine, 2001:

356). Desde então, uma das apostas das novas dinâmicas narrativas do teatro atual seria a de incitar cada um de nós a fazer prova de criatividade e de imaginação e a colocar a “inteligência narrativa” a serviço da (re) construção da história ou do relato ou do tecido narrativo do mundo cuja organização, a coerência e a ineleabilidade, no domínio do teatro tanto quanto naquele da ciência, se mostra doravante ser função de uma troca dialógica no âmbito de um processo recursivo no qual cada um faz parte do todo.

Certo, a questão da narratividade no teatro não foi esgotada e esta conclusão deixa ainda várias questões sem respostas definitivas. Mas nossa reflexão pretendia ser um esforço ou abertura ao pensamento sistêmico que nos parece promissor. Deste ponto de vista, nos interessava menos os elementos pelos quais se poderia afirmar a diferença genérica entre o modo narrativo e o modo dramático, mas as dinâmicas criativas pelas quais parece possível pensar conjuntamente os

jogos e as apostas da narratividade no teatro pós-dramático. Isso exige não uma teoria fechada, mas abertura à concepção evolutiva sobre a qual a ciência contemporânea pode nos fornecer o modelo que, mesmo satisfazendo a critérios rigorosos, não elimina nem a criatividade nem a imaginação. É a via que procuramos explorar, convencidos que “toda história, toda narração implica em acontecimentos, implica que aquilo que aconteceu poderia não ter acontecido, mas para ela só importa os acontecimentos portadores de sentido. Uma sucessão de jogos de dados nada conta, salvo se alguns destes jogos têm conseqüências significativas: o dado só é instrumento de um jogo de azar, se o jogo tem uma aposta” (Prigogine et Stengers, 1992: 47).

(Primeira publicação in *Le Théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives*. Québec: Les Presses de l'Université de Laval, 2004).

NOTAS:

¹ Bertold Brecht em seus *Ecrits sur le théâtre* retomou esta oposição: o teatro dramático fundado sobre a ação, o teatro épico sobre a narração. Com seu teatro épico, Brecht introduziu a descontinuidade na forma dramática clássica sem por tanto expulsar dali a ação. Ele indica, todavia, um deslocamento em favor da narração cujo uso e os efeitos não cessarão de crescer posteriormente.

² O princípio dialógico é um dos três princípios podendo ajudar a esclarecer a complexidade de todo fenômeno observável. Revelador de contradições que estão no coração de todo fenômeno, ele permite conceber conjunto, sem as homogeneizar nem reduzir uma a outra, noções consideradas geralmente com antagonistas. Os dois outros princípios são o hologramático e o recursivo. Esses três princípios emprestados a Edgar Morin são a base de nosso trabalho sobre o teatro de imagem (2001).

³ Salientamos que vários especialistas de dança contemporânea identificam também um retorno à narratividade. Sobre esta questão pode ser consultar a obra de Michele Febvre, *Danse contemporaine et théâtralité* e mais particularmente o capítulo intitulado *Sur les voies de la narration*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

L'ANNUAIRE THÉÂTRAL. «Théâtre/ Roman: rencontres du livre et de la scène», n° 33, org. de Yves JUBINVILLE et Pascal RIENDEAU. Montréal/Ottawa, Société québécoise d'études théâtrales (SQET) et Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF), 2003.

DE ROSNAY Joël. *Le macroscopie. Vers une*

vision globale. Paris: Seuil (Coll. «Points»), 1975.

ÉTUDES THÉÂTRALES. «Poétique du drame moderne et contemporain. Lexique d'une recherche», n° 22, org. de Jean-Pierre SARRAZAC, Louvain-la-Neuve, 2001.

FEBVRE, Michèle. *Danse contemporaine et théâtralité*. Paris: Éditions Chiron. (Coll. «Art Nomade»), 1995.

FÉRAL, Josette. *Mise en scène et jeu de l'acteur: entretiens: Le corps en scène, t. 2*. Montréal/Carnières: Éditions Jeu/Éditions Lansman, 2001.

GAUDREAU, André. *Du littéraire au filmique. Système du récit*. Québec/Paris: Les Presses de l'Université Laval/Méridiens Klincksieck, 1988.

GROUP D'ENTREVERNES. *Analyse sémiotique des textes*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1979.

HÉBERT, Chantal, et Irène PERELLI-CONTOS. *La face cachée du théâtre de l'image*. Québec: Presses de l'Université Laval, 2001.

HENTSCH, Thierry. *Raconter et mourir. Aux sources narratives de l'imaginaire occidental*. Montréal: Les Presses de l'Université de Montréal, 2002.

LEHMANN, Hans-Thies. *Le théâtre postdramatique*. Paris: L'Arche, 2002

PILOTE, Carole. *Guide des procédés d'écriture et des genres littéraires*. Laval: Éditions Études Vivantes, 2000.

PRIGOGINE, Ilya. *La fin des certitudes*. Paris: Éditions Odile Jacob. (Coll. «Sciences»), 1996.

PRIGOGINE, Ilya. *De l'être au devenir*. Bruxelles: Éditions Alice et RTBF Liège, 1999.

PRIGOGINE, Ilya (org.). *L'homme devant l'incertain*. Paris: Éditions Odile Jacob. (Coll. «Noms de dieux. Intégrale des entretiens d'Edmond Blattchen»), 2001.

PRIGOGINE, Ilya et Isabelle STENGERS. *Entre Le temps et l'éternité*. Paris: Flammarion, 1988(1992).

RICCEUR, Paul. *Temps et récit, t. 2: La configuration dans le récit de fiction*. Paris:, Seuil, 1984.

ROBERT, Paul. *Le Grand Robert de la langue française. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Paris: Dictionnaires Le Robert, tomes IV et V, 2001.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Lire le théâtre contemporain*. Paris: Dunod, 1993.

TIFFENEAU, Dorian (org.). *La narrativité*. Paris: Éditions du Centre national de la recherche scientifique, 1980.