

**O TEATRO PÓS-DRAMÁTICO E O CINEMA DE FLUXO: RELAÇÕES POSSÍVEIS**  
**EL TEATRO POSDRAMÁTICO Y EL CINE DE FLUJO: POSIBLE RELACIONES**  
**POSTDRAMATIC THEATRE AND FLUX CINEMA: POSSIBLE CONNECTIONS**

Recebido em: 30/11/20

Aceito em: 31/12/2020

Lucas Furtado Esteves<sup>1</sup>

**Resumo:** O presente artigo busca traçar paralelos entre as teorias do teatro pós-dramático desenvolvidas por Hans Thies Lehman (2007) e Jean Pierre Sarrazac (2017) com as ideias já desenvolvidas a respeito do cinema de fluxo, para aprimorar as reflexões a respeito desse tipo de cinema, que ainda se encontram em estado inicial. Os objetivos dessa pesquisa são: compreender quais são as principais características do teatro pós-dramático, observando primeiramente as teorias de Hans-Thies Lehmann e depois as reflexões realizadas por Jean-Pierre Sarrazac, para traçar um panorama geral daquilo que já se pensou a respeito desse tipo de teatro e compreender quais são suas características fundamentais. Em um segundo momento, se faz necessário traçar um panorama das principais reflexões a respeito do cinema de fluxo, como as desenvolvidas por Emiliano Cunha (2014), uma vez que os elementos que ocompõe possibilitam traçar paralelos com o teatro pós-dramático. Por fim, o trabalho demonstra como esses paralelos auxiliam em um maior aprofundamento dos pensamentos a respeito de ambos os campos, observando suas semelhanças e diferenças.

**Palavras-chave:** Pós-dramático; Cinema de Fluxo; Hans-Thies Lehman.

**Resumen:** El presente trabajo busca establecer paralelos entre las teorías del teatro posdramático desarrolladas por Hans-Thies Lehmann (2007) y Jean-Pierre Sarrazac (2017) y las ideas ya existentes sobre el cine de flujo, a fin de mejorar las reflexiones acerca de este tipo de cine, que todavía están en una etapa inicial. Los objetivos de esta investigación son los siguientes: entender cuáles son las principales características del teatro posdramático, observando primero las teorías de Hans-Thies Lehmann y, después, las reflexiones hechas por Jean-Pierre Sarrazac, para dar una visión general de lo que ya se ha pensado acerca de ese teatro; y entender cuáles son sus características fundamentales. En un segundo momento, se vuelve necesario describir un panorama de las principales reflexiones sobre el cine de flujo, como las desarrolladas por Emiliano Cunha (2014), ya que los elementos que lo componen permiten establecer paralelos con el teatro posdramático. Finalmente, el trabajo demuestra como estos paralelos ayudan a profundizar las reflexiones sobre ambos campos, observando sus similitudes y diferencias.

**Palabras-chaves:** Posdramático; Cine de Flujo; Hans-Thies Lehmann.

**Abstract:** This article seeks to draw parallels between the theories of postdramatic theater

<sup>1</sup> Doutorando do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Informação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. E-mail: lfurtado2@hotmail.com

developed by Hans-Thies Lehmann (2007) and Jean-Pierre Sarrazac (2017) with the ideas already developed about flux cinema, to contribute to the debate, still at an early stage, regarding this type of cinema. The objectives of this research are: to understand what are the main characteristics of postdramatic theater, by first studying Hans-Thies Lehmann's theories and then Jean-Pierre Sarrazac's reflections on this matter, to draw a general panorama of what has already been thought about this type of theater and understand its fundamental characteristics. Then, it is necessary to draw an overview of the main ideas concerning flux cinema, such as those developed by Emiliano Cunha (2014), since it's composed of elements that make it possible to draw parallels with postdramatic theater. Finally, this study demonstrates how these comparisons help to further understand the notions formed about both fields, by observing their similarities and differences.

**Keyword:** Postdramatic; Flux Cinema; Hans-Thies Lehman.

## INTRODUÇÃO

Na virada do milênio, em conjunto com uma série de modificações da cultura, o cinema também passou por diversas transformações. Intitulado “cinema de fluxo”, um movimento sem origem bem definida passou a figurar nos festivais de maior prestígio do mundo. Sua característica principal, que em um primeiro momento incomodou muitos dos críticos acostumados com o cinema clássico, foi a de abrir mão das narrativas rocambolescas e dar foco a obras que falassem do cotidiano através da contemplação. Filmes que, em última instância, não possuíam grandes enredos, diálogos reveladores, ou diversos plot-twists, se tornaram aclamados pelo mundo, pois conseguiam explorar as imagens e sons de uma maneira sem precedentes. Em paralelo a isso, a produção teatral e os estudos acadêmicos de dramaturgia, já vinham consolidando a noção de pós-dramático.

O presente ensaio pretende articular algumas das definições do conceito de pós-dramático, com reflexões a respeito do cinema de fluxo. Para isso, inicialmente se faz necessário apresentar um panorama geral do que é o cinema de fluxo e quais suas principais características para, depois, relacionar essas ideias com o que alguns teóricos da dramaturgia pensam sobre o pós-dramático.

## O CINEMA DE FLUXO

No final da década de noventa as ferramentas tecnológicas utilizadas para se fazer cinema mudaram completamente. Foi nesse período que a filmagem digital se consagrou no mercado audiovisual e que as possibilidades de realização se ampliaram. Já não era mais necessário investir uma grande fortuna em rolos de película e as câmeras tornavam-se cada vez menores

e mais leves. Os meios de exibição também tornaram-se mais acessíveis e as formas de fazer cinema e exibir cinema começaram a fazer cada vez mais parte do cotidiano.

Foi também nesse período que uma série de cineastas, oriundos de diferentes países e possuindo repertórios distintos, começou a utilizar dessas tecnologias para realizar um cinema com outras abições em relação ao que existia até então. O princípio era o mesmo, mesclar imagens e sons com a intenção de se construir sensações, significados e estimular os sentidos. Porém, nesse caso, não através de uma narrativa clássica, de um enredo bem amarrado ou de conflitos que movimentem a história. Esses cineastas passaram a utilizar os dispositivos audiovisuais para explorar as formas como as imagens e sons eram capazes de provocar a imersão do espectador no universo que está sendo retratado. E, além disso, tentar encontrar novas maneiras de se retratar o real. Como afirma Emiliano Cunha: “Um avançar de sons e imagens menos articulado pelos artifícios tradicionais de construção de sentido e sensações, mas capaz de produzir um real constituído de subjetividade, pertencente à ordem do sensível”. (CUNHA, 2014, p. 13). Ou seja, ao abandonarem as narrativas tradicionais, esses cineastas partiram da ideia de que a melhor maneira de trazer a realidade para dentro da tela seria abrir mão das narrativas mais tradicionais e utilizar do audiovisual para atingir a sensibilidade dos espectadores. Os críticos franceses Stéphane Bouquet, Jean-Marc Lalanne e Olivier Joyard<sup>1</sup> denominaram esse movimento como “cinema de fluxo”.

Em três publicações diferentes para a revista Cahiers du Cinéma ocorridas entre 2002 e 2003, esse trio de críticos consolidou o termo apresentando alguns contrapontos entre o cinema de fluxo e o “cinema clássico”. Emiliano Cunha afirma:

Stéphane Bouquet compara os “cineastas do plano” com os “cineastas do fluxo”. Enquanto os primeiros se preocupam em agenciar a organização do abstrato em prol de um sentido ou discurso, o cinema de fluxo ambiciona intensificar algumas zonas do real nas suas aleatoriedades, indecisões e movimento inerente. (CUNHA, 2014, p. 14)

Ou seja, cada um dos movimentos cinematográficos possui suas próprias ambições. Os cineastas de plano tem como objetivo organizar uma série de diferentes estímulos em torno de uma narrativa delimitada. Já os cineastas de fluxo não intencionam organizar esses estímulos, mas experimentá-los de acordo com suas potencialidades audiovisuais e, assim, imergir o espectador no universo retratado.

---

1 Artigos publicados em: Plan contre flux, por Stéphane Bouquet, número 566 de março de 2002; C'est quoi ce plan?, de Jean- Marc Lalanne, número 569, junho de 2002; e C'est quoi ce plan? (La suite), por Olivier Joyard, na edição número 580 em junho de 2003.

Além disso, Jean-Marc Lalanne (2002), irá afirmar que o fluxo consiste em um escorrer de imagens nas quais se deterioram todas as ferramentas clássicas utilizadas na própria

definição de mise en scène: o quadro como composição pictórica, o raccord como agente de significação, a montagem como sistema retórico, a elipse como condição da narrativa. Esse tipo de cinema dá foco à um tipo de visão sobre o mundo que se traduz em imagens e sons, e que se volta para o cotidiano. Isto é, abre mão das narrativas como fio condutor das obras e permite que as imagens – e a forma como elas se ligam entre si – guie o filme.

Os principais cineastas que deram início a esse movimento são: Gus Van Sant, Claire Denis, Naomi Kawase e Philippe Grandrieux. Nascidos em diferentes países, esses diretores e diretoras tinham em comum a necessidade de expressar sua visão de mundo de uma maneira menos fechada e mais abstrata. Utilizando de diferentes técnicas cinematográficas e buscando retratar realidades distintas, eles deram início a essa maneira de se fazer cinema, pois eram unidos pelo desejo de explorar as potencialidades da imagem e pela necessidade de filmar o cotidiano em um sentido mais contemplativo. Entre os primeiros filmes denominados como cinema de fluxo estão: “Millennium Mambo” (2001), de Hou Hsiao-Hsien; Gerry (2003), de Gus Van Sant; Shara (2003), de Naomi Kawase; “A mulher sem cabeça” (2008), de Lucrecia Martel; “Tio Boonmee, Que Pode Recordar Suas Vidas Passadas” (2010), de Apichatpong Weerasethakul, sendo, esse último, o primeiro filme do movimento a vencer a Palma de Ouro no Festival de Cannes, em 2011.

Para compreendermos com mais profundidade quais são as principais características do cinema de fluxo e no que elas se diferem do cinema de plano, iremos analisar as particularidades desse movimento delimitadas por Emiliano Cunha (2014). São elas: o plano resignificado; a montagem fluída; o cinema de atmosfera; os conflitos mínimos; e o escapismo.

O plano resignificado diz respeito a uma maneira diferente de utilizar os enquadramentos e a duração deles na montagem. Enquanto no cinema de plano há um uso mais recorrente de diversos planos, o cinema de fluxo terá menos planos com duração maior. Isso ocorre para que a contemplação de uma mesma imagem possa ocorrer por parte do espectador. Ao invés dos cortes ditarem o olhar daquele que assiste ao filme, os enquadramentos do cinema de fluxo costumam ter uma duração suficiente para que o

espectador explore as imagens da maneira que quiser. Nesse sentido, a composição plástica dessas imagens costuma ser muito mais rica e complexa do que no cinema de plano. Além disso, os enquadramentos costumam ser mais abertos e os movimentos de câmera mais lentos. Como diz Emiliano Cunha:

Quando há uma aproximação por parte da câmera (um close-up, por exemplo), esta tende a buscar texturas, abstrações imagéticas, a materialidade dos espaços físicos. A duração dos planos excede uma ideia de construção racional, de causa e efeito. A imersão no tempo-espaço diegético se dá através da presença de uma câmera-corpo. Assim, a mise en scène é diminuída, de maneira que os espaços e paisagens (e a própria presença dos corpos nesses ambientes) recebem mais atenção. (CUNHA, 2014, p. 30)

Ou seja, ao mesmo tempo que a câmera se faz muito menos aparente, uma vez que seus movimentos são mais lentos e os planos possuem uma duração menor, quando há uma maior aproximação, a câmera traz a atenção para si e explora as minúcias das imagens retratadas.

Vamos analisar o exemplo a seguir:

#### IMAGENS 1 E 2 – CENAS DO FILME GERRY (2002)



Fonte: Filme “Gerry” (2002)

Como se pode observar no exemplo acima, os planos são bastante abertos, mostrando um espaço amplo. Além disso, não há cortes entre os frames. Muito lentamente a câmera vai se aproximando do carro e, aos poucos, somos convidados a contemplar a paisagem.

A segunda característica apontada por Cunha é a da montagem fluída. No cinema de fluxo, a montagem não busca um encadeamento lógico a partir do uso de diversos planos e do encadeamento entre eles. A montagem busca distorcer o tempo o mínimo possível, permitindo que a duração do plano aproxima-se ao máximo da duração do tempo real. Além disso, não há uma contraposição de planos que possa sugerir uma dialética da montagem ou um paralelismo entre imagens.

A característica seguinte é a do cinema de atmosfera. Ou seja, os principais elementos de uma narrativa clássica como diálogos ou ações importantes ocorrem com muito menos frequência. As conversas dos personagens buscam aproximar-se muito mais do cotidiano, de assuntos banais e, muitas vezes, curtos e com poucas informações relevantes. As ações dos personagens também não possuem um grande peso dramático, dando espaço a tempos mortos e gestos sutis. Como diz Cunha: “a própria lentidão e sinuosidade da narrativa (há poucos ou diminutos acontecimentos) contribuem para um estado de contemplação. A construção de sentido a partir do sensível ganha protagonismo, enquanto a lógica se torna um acessório secundário” (CUNHA, 2014, p. 31).

Se aproxima disso a quarta característica atribuída ao cinema de fluxo, a do conflito mínimo. Enquanto no cinema de plano os conflitos tendem a ser o fio condutor das narrativas e propulsores das ações dos personagens, no cinema de fluxo os conflitos são sutis, internos e aparentemente pequenos. Não há uma demanda para que os personagens resolvam algum problema que os tira de seu estado de equilíbrio, mas situações nas quais eles têm de lidar com os conflitos já existentes e aprender a conviver com eles naturalmente.

Vamos observar os exemplos a seguir:

IMAGENS 3 E 4 – CENAS DO FILME “TIO BOOMEE QUE RECORDA SUAS VIDAS PASSADAS (2010)



**Fonte:** Filme “Tio Bommee que recorda suas vidas pasadas” (2010)

Nos exemplos acima é possível observar os personagens em momentos de contemplação. Não há nenhuma ação nesses momentos, nem música ou diálogos. São cenas de tempos mortos em que os personagens apenas refletem. Como afirmado por Cunha, não são as ações que movem o filme, mas imagens do cotidiano dos personagens em que eles podem estar apenas parados, refletindo ou até dormindo.

Por fim, a última característica do cinema de fluxo para Cunha é do escapismo. No caso do cinema de fluxo, mesmo que os filmes provenham de diversos lugares e realidades distintas, há um sentimento de melancolia que é comum aos filmes. Não há, por exemplo, filmes de fluxo que aproximem-se do gênero comédia ou terror. O cinema de fluxo, ao buscar um retrato contemplativo da realidade, constrói imagens bucólicas e de observação do mundo. Por isso, são comuns longas imagens de fenômenos naturais, de nuvens em movimento, de água correndo e de espaços abertos.

Como diz Cunha:

Explora-se a fascinação do olhar pelos movimentos naturais do mundo. Em alguns casos, este bucolismo não é necessariamente pastoral, e o enredo se desenvolve dentro de um grande centro urbano; entretanto, o sentimento de afastamento é semelhante mesmo em um local bastante povoado como é o caso de uma metrópole, por exemplo. (CUNHA, 2014, p. 32)

Vamos observar o exemplo a seguir:

IMAGEM 5 E 6 – CENAS DO FILME “WALKER” (2012)



Fonte: Filme “Walker” (2012)

Nesses exemplos, é possível observar duas questões. Inicialmente, o sentimento de solidão e deslocamento que o filme transmite. O monge se desloca pela cidade e, tanto em ambientes muito cheios como também em ambientes vazios, ele parece não pertencer àquele universo. Como apontado por Cunha, a sensação de não pertencimento está presente em diversas obras do cinema de fluxo. Em segundo lugar, é notável que, principalmente na imagem 8, há uma construção de sentido que ocorre apenas pela composição da imagem. Ou seja, não há nenhuma fala ou informação adicional que contribua para que venham a estabelecer uma relação de oposição entre o monge e a figura no outdoor. Nesse sentido, é possível observar como a utilização dos enquadramentos gera diferentes sentimentos e constrói diferentes sentidos.

## O CINEMA DE FLUXO E O TEATRO PÓS-DRAMÁTICO

Os estudos a respeito do teatro pós-dramático já não são de hoje. O crítico e professor Hans-Thies Lehmann, responsável por cunhar o termo, publicou seu primeiro livro a respeito do assunto em 1999. A necessidade de discutir essa ideia, partiu de uma reflexão de Lehman a respeito de um tipo de teatro que estava se produzindo desde os anos 70 e que, segundo ele, abordavam a dramaturgia de uma maneira diferente.

Lehman aponta:

O adjetivo “pós-dramático” designa um termo que se vê impelido a operar para além do drama, em um tempo após a configuração do paradigma do drama no teatro. Ele não quer dizer negação abstrata, mero desvio de olhar em relação à tradição do drama. Após o drama significa que esse continua a existir como estrutura – mesmo que enfraquecida, falida – do “teatro normal” (...) Pode-se então descrever assim o teatro pós-dramático: os membros ou ramos do organismo dramático, embora como um material morto, ainda estão presentes e constituem um espaço de uma lembrança “em irrupção”. (LEHMAN, 2007, p. 33-34)

Ou seja, o teatro pós-dramático não nega o drama, ele compreende sua tradição e busca uma reapropriação de seus dispositivos. Porém, é importante compreendermos um pouco mais quais são as características específicas do teatro pós-dramático para pensarmos sua relação com o cinema.

A primeira característica atribuída por Lehman é a da Parataxe. Para o autor, no teatro pós-dramático há uma des-hierarquização dos recursos teatrais que faz com que eles não se mantenham mais concatenados. Um exemplo, seria o texto já não sendo mais o protagonista do desenvolvimento das ações, mas, no seu lugar, o uso de elementos como a iluminação, as sombras, o figurino ou os objetos. Não há uma harmonia entre o uso de um objeto e a ação do ator, mas um tensionamento que pode colocar ambos em oposição ou gerando diferentes tipos de significados. Para Lehman, a principal consequência disso é de que o espectador irá estabelecer uma relação diferente com o espetáculo. Ao assistir, aquele que vê não encontrará um significado imediato e nem uma relação de causa e efeito entre as ações.

Outra característica apontada por Lehman, é a da Simultaneidade. O autor afirma que, em contraste com o teatro dramático, que dá foco a determinadas ações ou gestos, o teatro pós-dramático lida com diversos elementos cênicos ocorrendo simultaneamente. Nesse sentido, não há como o espectador absorver tudo o que está ocorrendo no palco, ele irá percorrer os diferentes estímulos e extrair do conjunto significados muito menos delimitados.

Nesse ponto, já é possível estabelecer uma relação entre essas duas características do teatro pós-dramático com o cinema de fluxo. Em primeiro lugar, a ausência de um enredo, ou

um texto específico que mova as ações, está ausente em ambos. Nem no teatro pós-dramático e nem no cinema de fluxo se guiam pelo uso da narrativa, mas sim pela utilização de outros elementos que ganham maior protagonismo. Como dito anteriormente, a iluminação no teatro pode protagonizar uma cena, sendo responsável por gerar sensações ou, possivelmente, sugerir significados ao espectador. No caso do cinema de fluxo, há uma semelhança muito grande, pois a construção da imagem – que contempla fotografia e iluminação – é um dos principais aspectos utilizados para elaboração da obra. E, mesmo que os dispositivos fossem outros, é possível afirmar que tanto no cinema de fluxo quanto no teatro pós-dramático há um forte intuito de utilizar elementos que anteriormente eram secundários.

Podemos também estabelecer uma relação entre o cinema de fluxo e o teatro pós-dramático em uma dos aspectos referentes à simultaneidade. Enquanto no teatro uma série de diferentes ações ocorre paralelamente e os espectadores são obrigados escolher o que irão observar, no cinema de fluxo não são as ações que se colocam em simultâneo, mas os diferentes estímulos provocados pela imagem. Como vimos no exemplo de Walker, o monge caminha pela cidade, mas enquanto isso acontece, um emaranhado de cores, sons e outros estímulos sonoros e visuais, também disputam atenção do espectador. Nesse sentido, é possível afirmar que tanto no teatro pós-dramático quanto no cinema de fluxo não há nenhum elemento que dite o olhar do espectador. Em ambos, existem diversos estímulos, mas cabe a quem vê explorar aquele espaço e extrair daí seus próprios significados e suas próprias sensações.

Outra característica que Lehman atribui ao teatro pós-dramático é de irrupção do real. Para o autor, há uma diferença na forma como o real é apreendido no teatro dramático e no teatro pós-dramático.

O autor afirma:

A ideia tradicional de teatro parte de um cosmo fictício fechado, de um universo diegético, que pode ser assim chamado ainda que resulte dos recursos da mimesis (imitação), a qual normalmente é contraposta à diegesis (narração). Embora o teatro conheça uma série de rupturas convencionalizadas (...) a representação cênica é

compreendida como diegesis de uma realidade distinta e “emoldurada”, na qual imperam leis próprias e um nexos interno dos elementos que se destacam como realidade “encenada” da realidade em torno. (LEHMAN, 2007, p. 163)

Ou seja, no teatro dramático a separação da encenação para com o real fica muito delimitada, como se o ambiente do palco servisse de moldura para um quadro. Porém, em relação ao teatro pós-dramático, Lehman afirma:

O elemento estético não pode ser compreendido por nenhuma determinação de conteúdo, mas apenas como via de fronteira, como conversão contínua não de forma e conteúdo, mas de contiguidade “real” (conexão com a realidade) e construção encenada. É nesse sentido que se diz que o teatro pós-dramático é teatro do real. Ele busca cultivar uma percepção que efetue por própria conta o vaivém entre a percepção estrutural e o real sensorial. (LEHMAN, 2007, p. 167)

A partir desse trecho, é possível observar que, tanto no teatro pós-dramático como no dramático, há uma noção de que o que está sendo encenado não é real, mas, no caso do pós-dramático, a partir de seus estímulos sensoriais, se estabelece uma outra conexão para com a realidade. Isto é, há um movimento pendular que afirma a condição estrutural da obra em questão, mas há também uma tentativa de se apreender a relação que aquela obra estabelece com a realidade.

Nesse sentido, há um outro paralelo possível de se estabelecer com o cinema de fluxo. Há também, nesse a tentativa de uma maior conexão com a realidade a partir da imersão provocada pelo dispositivo audiovisual. Ou seja, são os estímulos sensoriais, tanto no teatro pós-dramático quanto no cinema de fluxo, que provocam no espectador uma impressão mais intensificada de realidade. Pois, ao gerarem esses estímulos, ambos são capazes de imergir o espectador na obra.

Diversas outras características do pós-dramático poderiam ser relacionadas com o cinema de fluxo. Outras, se distanciam das principais definições desse tipo de cinema. Porém, iremos agora analisar algumas reflexões sobre o teatro pós-dramático confeccionadas por um outro autor.

Jean-Pierre Sarrazac, diretor, dramaturgo e professor, observa limitações nas definições de Lehman a respeito do pós-dramático. Para Sarrazac, Lehman define bem questões relacionadas a fenômenos iniciais desse tipo de teatro, mas o que ocorre no contemporâneo já não se aplica mais à maioria desses pensamentos. Sarrazac, em suas cartas para Bernard Dort, afirma que está correta a ideia de Lehman em retirar o teatro do

“textocentrismo”, ou seja, da centralização do fazer teatral no texto dramaturgico. Mas Sarrazac também alerta que não se pode, a partir disso, vigorar o “cenocentrismo”.

Segundo o autor, o drama segue vivo e encontra-se em um novo momento, mesmo que o paradigma possa ser outro. Ele afirma que muito do que se produz hoje em termos de dramaturgia, diz respeito a outros tipos de ferramentas que não o texto. Sua principal crítica ao trabalho de Lehman é de que sua ideia de pós-dramático sugere, por vezes, o fim do drama. Em contrário a isso, Sarrazac acredita em mutações do drama, mantendo-se ele vivo, porém diferente. Sarrazac propõe, então, o conceito de drama-da-vida. Essa proposta consiste na ideia de que o teatro contemporâneo possui características do drama, mas as utilizam de formas distintas: os personagens são menores, os eventos e os conflitos não possuem grande peso, as aflições dos personagens ocorrem em terreno muito mais íntimo e introspectivo, e a ação dramática será muito menos uma ação ativa do que uma ação passiva. Nesse sentido, encontra-se aqui uma fundamental relação com o cinema de fluxo. Como mostrado anteriormente, os conflitos abordados no cinema de fluxo não demandam do personagem uma ação para resolvê-los. As ações dos mesmos são cotidianas, reduzidas e se controem na convivência com o conflito e não na busca por sua resolução.

Sarrazac também discorre a respeito da ideia de “ação”. Segundo ele, uma dos principais argumentos daqueles que falam a respeito da morte do drama é de que o teatro contemporâneo já não contém mais ações como no teatro dramático. Porém, o autor propõe um alargamento da ideia de “ação”. Para ele, a ação não necessariamente consiste no gesto do ator que determina a cena, mas poderia dizer respeito a uma ação mais contida, uma ação interna ou uma ação desdramatizada. Essa característica do drama-da-vida também estabelece um forte paralelo com o cinema de fluxo. Como observado anteriormente, muito daquilo que ocorre nos filmes do movimento diz respeito a tempos mortos, momentos em que os personagens apenas refletem, ou imagens da natureza em que nada de fato acontece. Porém, seria possível observar todas essas situações como possíveis ações desdramatizadas das cenas.

Muitos outros pensamentos a respeito de pós-dramático poderiam se aproximar do cinema de fluxo e também gerar tensionamentos com suas principais características. Porém, é possível observar a partir desse ensaio, que os paralelos entre ambas as artes se mantêm constantes mesmo com todas as mudanças ocorridas nas últimas décadas. E que, embora os estudos a respeito de cinema de fluxo sejam ainda recentes, a tradição já mais consagrada do

teatro pós-dramático pode auxiliar nas reflexões referentes ao audiovisual. Dessa forma, se faz possível compreender os fenômenos recentes da arte contemporânea e, mesmo que elocubrando sobre uma possível morte da narrativa, observar que ela apenas passa por modificações.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao realizar a investigação proposta por esse trabalho foi possível compreender mais a fundo o fenômeno do cinema de fluxo ocorrido atualmente. A partir da observação de trechos de diversas obras e revisando a bibliografia existente do teatro pós-dramático, observa-se que as narrativas presentes em ambas as artes buscam um rompimento com a dramaturgia clássica propondo novos olhares a respeito da realidade, do cotidiano e dos conflitos humanos. Uma vez que os acontecimentos presentes nas obras não seguem uma linearidade clássica e dão maior foco a uma contemplação de gestos mínimos e situações banais, nota-se que o cinema contemporâneo, assim como o teatro, buscam proporcionar uma experiência mais sensorial e emocional através da subjetivação da experiência cotidiana. Essa subjetivação se possibilita a partir do uso do dispositivo audiovisual, construindo atmosferas, contemplações e tempos mortos, e não conflitos claros, situações limítrofe e grandes viradas. O teatro pós-dramático, bem como o cinema de fluxo, possui códigos semelhantes aos desse tipo de cinema, fazendo com que uma investigação de suas particularidades possibilite lançar um olhar mais aprofundado ao cinema de fluxo, uma vez que esse não possui ainda uma vasta bibliografia. Embora o foco da pesquisa tenha possibilitado que o teatro pós-dramático auxilie na pesquisa a respeito do cinema de fluxo, o caminho inverso também se mostrou possível. Ao identificarmos os elementos particulares do cinema de fluxo ao longo dessa comparação, torna-se também possível refletir a respeito deles em sua presença no teatro pós-dramático. É o caso do uso da construção imagética como potencial produtor de sensorialidades e utilização do som como fonte de subjetivação das personagens. Nesse sentido, é possível refletir a respeito de outras formas de se construir narrativas e buscar similaridades ente campos artísticos que utilizam de suas ferramentas particulares para atingir fins em comum.

## REFERÊNCIAS

CUNHA, Emiliano. **Cinema de fluxo no Brasil: filmes que pensam o sensível**. 2014. Dissertação (Mestrado em comunicação) – Faculdade de Comunicação, PUCRS, Porto Alegre, 2014.

**GERRY**. Direção: Gus Van Sant. Estados Unidos, 2002.

LEHMAN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

**MILLENIUM Mambo**. Direção: Hou Hsiao-Hsien. Taiwan, 2001.

SARRAZAC, Jean-Pierre. **Cartas à Bernard Dort**.

**SHARA**. Direção: Naomi Kawase. Japão, 2003.

**TIO Bomme que recorda suas vidas passadas**. Direção: Apichatpong Weerasethakul. Tailândia, 2010.

**WALKER**. Direção: Tsai Ming-Liang. Hong Kong, 2012.