

Para começar

Gostaria de iniciar as reflexões que apoiam os argumentos sustentados nesta tese evocando um certo texto sem atribuir-lhe o papel de epígrafe. Nada tenho contra epígrafes, muito pelo contrário. Neste caso particular, no entanto, a ideia é evitar isolar este tal texto ali em cima com suas letrinhas miúdas, e incorporá-lo, em vez disso, no meio do meu discurso. Uma espécie de epígrafe interna que irrompesse entremeando a minha própria escrita. Claro que isso implicaria a subversão de algumas questões formais, como por exemplo as regras de formatação de citações em teses. Porque sim, ao fim e ao cabo, trata-se de uma citação. As normas ordenam, em caso de citação maior que três linhas, diminuir o tamanho da letra, mudar para simples o espaçamento das entrelinhas e recuar o texto 4 cm da margem esquerda. Neste modelo, o texto em questão ganharia certo destaque por sua forma visual distinta a partir do vazamento de espaços brancos em seu entorno. A questão é que o texto que pretendo citar exibe marcas híbridas, por isso, a ideia é sublinhar esta condição, sem destacá-lo do corpo do meu texto, privando-o, assim, do seu relevo natural ao ser absorvido pela minha escrita. Gostaria de tornar plausível esta opção ao longo deste trabalho, começando o seu exercício desde já. Devido ao poder das histórias que os cientistas contam sobre o mundo, é importante invadir este jogo e contar a própria história. Porque para Haraway, a ciência é uma forma poderosa de dar significado para nossas vidas, contando histórias, de maneira análoga à literatura. Por isso, ela mantém o conceito de objetividade e o redefine de outra maneira, como saber estabelecido. Até agora, a objetividade se caracteriza através de uma perspectiva descorporalizada a partir de fora, de cima para baixo: Este olhar se inscreve de maneira mítica em todos os corpos marcados e dá às categorias não marcadas o poder de ver sem serem vistas e ao mesmo tempo de representar e escapar à representação. Este olhar define a posição não marcada dos homens e dos brancos. Haraway define esta perspectiva como o truque de fingir-se deus, que se desvela, no entanto, como ilusão. A isto Haraway contrapõe um conceito de objetividade do saber incorporalizado concretizado espacialmente e suas perspectivas parciais: Para dizer de maneira mais precisa, a objetividade resulta como algo que tem a ver com incorporações particulares e específicas e definitivamente nada a ver com a

falsa visão de uma promessa de transcendência de todos os limites e responsabilidades. (POLLESCH, 2009a, p.138-139).

A longa citação – começada em “Devido ao poder das histórias...” e terminada com a indicação da referência bibliográfica – emerge sem costura como enxerto de tecido estranho no corpo desta introdução, antecipando novas formas de alinhar e imbricar discursos distintos de contaminação mútua. No caso, trata-se de uma das muitas falas prolixas jorradas pela atriz Nina Kronjäger na peça *Tod eines Praktikanten* (Morte de um aprendiz), dirigida por René Pollesch que estreou em Berlim em 2007. A continuação, ensaiada por Inga Busch em forma de réplica ao bife de Kronjäger, radicaliza o fluxo aparentemente desconexo do diálogo: “477,51. Este não era o preço da máquina que comprei sei-lá-onde?” (p.139). De que máquina se trata? Que tipo de situação cênica é esta?

O diretor alemão René Pollesch também é o diretor artístico do Prater, um espaço teatral pertencente à Volksbühne em Berlim. Suas peças são conhecidas por incorporarem fragmentos teóricos extraídos de livros de filosofia e estudos especializados diversos, propulsados impetuosamente pelos atores com extrema rapidez, a partir do ritmo alucinante de gritos e pontuações verbais intercaladas, tais como MERDA, PORRA, PUTA. A inserção de fragmentos de discursos teóricos no contexto de uma apresentação teatral certamente provoca mais estranhamento que sua inserção nas primeiras páginas de uma tese, onde eles se integram de modo mais fácil a um horizonte de expectativas plausível. Mas é precisamente nestes deslocamentos que reside o seu caráter híbrido, referindo-se simultaneamente ao texto teatral invadido pela teoria e à teoria contagiada pelo teatro. A complexidade dessa situação teatral cria contextos cênicos absolutamente inusitados. Mesmo porque, Pollesch não trata seus textos como textos teatrais em sentido estrito e tampouco se considera propriamente um autor teatral – contradizendo, assim, sua consagração pela concessão do renomado Prêmio de Dramaturgia de Mülheim.

Que textos seriam esses, então?

Heidi Hoh arbeitet hier nicht mehr (Heidi Hoh não trabalha mais aqui); *Insourcing des Zuhause. Menschen in Scheiss-Hotels* (Insourcing do lar. Pessoas em hotéis de merda), *Stadt als Beute* (Cidade roubada); *Sex*; *Tod eines Praktikanten*, *Diktatorengattinen I* (Mulheres de ditadores I), *Tal der fliegenden Messer* (Vale das facas voadoras), por exemplo, entre os quase trinta que já

dirigiu desde que assumiu a direção artística do Prater. Por serem seus temas explicitamente vinculados à crítica à globalização e ao neoliberalismo, o teatro de Pollesch na maioria das vezes é considerado um teatro político. No entanto, também há quem se concentre apenas em sua utilização de determinadas estratégias da cultura de massa, criticando-o exatamente pela postura contrária, ou seja, a-política.

Numa entrevista publicada em um jornal polonês, ao ser confrontado com a aparente contradição de explicitamente não se posicionar contra o capitalismo e o fato de seu teatro ser com frequência avaliado como comprometido com ideias anticapitalistas e contra o sistema, Pollesch assume o caráter ambivalente de seu projeto estético exemplificado em sua peça *Pablo in der Plusfiliale* (Pablo na filial de supermercados Plus), que não apenas criticava certas estratégias neoliberais mas apontava igualmente o potencial criativo e crítico de sua intensidade fora de qualquer “moralidade”. Em suas palavras:

A peça não simplesmente afirma ‘o neoliberalismo é uma merda’, ela examina de perto a energia e a intensidade do neoliberalismo, as quais nós afirmamos. Eu queria ver o capitalismo sem preconceito moral, eu não pretendo interpretá-lo moralmente – e isso resulta em uma ambivalência que me faz aceitar alguns de seus produtos. Eu não chamaria o nosso teatro de pró-capitalista, mas de um teatro que lida com o capitalismo, como se amor e moralidade não tivessem nada em comum com ele. Contraditoriamente dizemos que amor e moralidade têm seu exato lugar nesse mesmo território. (GRUSZCZYŃSKI, 2007).

É nessa atmosfera ambivalente que os meios audiovisuais ocupam lugar específico e fundamental em suas encenações, ilustrado pelo uso de formas televisivas, como, por exemplo, novelas e clips, interrompendo situações estáticas faladas para dar lugar à ação como se fosse por um simples apertar o botão. Presos a seus corpos, os atores carregam microfones e câmeras que se tornam parceiros de cena, projetando imagens, invisíveis ao espectador na ausência deste recurso. Também são utilizadas como citações músicas e imagens de cinema hollywoodiano, enquanto produtores de atitudes, concepções e comportamentos, como, por exemplo, o amor romântico, obscurecido pelos discursos teóricos gritados pelos atores (ENGELHARDT, 2004).

A incorporação de fragmentos teóricos apropriados do contexto de estratégias da cultura *pop* me interessa, assim, não apenas enquanto sintoma da expansão da categoria do drama e de uma possível inserção na esfera do que se chamaria hoje de teatro pós-dramático ou pós-moderno, mas, sobretudo, enquanto possibilidade pragmática de diálogo entre o âmbito teórico e o teatral, não em termos da instauração de uma arte elitista e hermética, mas a partir da ênfase sobre a simultaneidade entre a autoironia intelectual e a permissividade ao prazer estético.

Uma das maiores dificuldades enfrentadas por projetos e modelos didáticos da prática teatral reside na impossibilidade de *assegurar* a aprendizagem da expressão. Por enquanto a maioria dos cursos de formação costuma justificar-se mais pela afirmação conceitual e metodológica dessa impossibilidade de segurança, estendendo-a de modo geral a todos os campos de saber a partir do confortável argumento de uma crise epistemológica, do que propriamente pelo questionamento da necessidade de especificar a prática do teatro a partir da forma e da função de expressão de emoções. Isso porque a lacuna entre teoria e prática inibe a *autorreflexão* do teatro e confina o hábito de refletir no reduto exclusivo e fechado da academia. Como se a constatação da falta de instrumental teórico por parte dos atores fosse mais convincente e plausível do que os argumentos acerca do desconhecimento da práxis da vida teatral por parte dos teóricos.

Minha hipótese é de que algumas teorias de literatura atuais permitem abrir perspectivas de reflexão alternativa para o espaço do teatro contemporâneo e uma discussão renovada para o estabelecimento de possíveis fundamentos capazes de orientar essa discussão, não apenas porque noções de expressão, interpretação e texto foram problematizadas intensamente no âmbito das Letras, no seu diálogo com campos disciplinares como psicologia, sociologia, história e antropologia, entre outros; mas, sobretudo, porque determinadas teorias literárias encaminharam novos questionamentos a partir da ampliação de abordagens semióticas, por exemplo, em direção a perspectivas pragmáticas de relação com o texto e de vinculação entre teoria e prática. Ao contrário do que possa parecer à primeira vista, ou seja, em lugar de recuperar uma postura textocentrista para o teatro, o contato com novas perspectivas de teorias literárias pode oferecer possibilidades extremamente proveitosas de trabalho. Sobretudo porque as formas de articulação

com o texto e com o próprio exercício teórico se colocam de maneira fundamental para a experiência do teatro contemporâneo. A partir desse pressuposto, o contato com determinadas teorias de literatura pode promover a construção de novas atitudes perceptivas em relação ao texto.

Este argumento apoia-se no fato de que o pacto entre o ator e textos literários, que marca sua socialização de leitura, está fortemente presente em seu olhar para o texto teatral. Se ele é um leitor não familiarizado com textos literários que se fecham a tentativas de interpretação, bem como com suas teorizações correspondentes, isto é, toda a literatura moderna, por exemplo, sua atitude interpretativa em relação a tais textos será guiada, de modo geral, pela busca de um sentido velado, traduzindo metáforas em função de uma suposta intenção autoral oculta. Em seu contato com o texto teatral, embora reconhecido como distinto do literário, essa atitude de leitura tende a se repetir e perpetuar em constantes tentativas de *interpretação*. Sob esse aspecto, esse primeiro gesto hermenêutico, no nível do texto, é o que fundamenta a sua posterior tentativa de interpretação, no nível da performance teatral. Embora ele possa até admitir a impossibilidade de expressar uma suposta intenção autoral, adere mais facilmente à ideia de poder expressar algo pré-fixado – por ele próprio, ou pelo diretor. Neste ponto, arrisco indagar se esta seria uma ficção necessária, do ponto de vista pragmático, ao exercício do teatro. Independente de uma resposta afirmativa ou negativa, a meu ver, os participantes desse circuito comunicativo, sobretudo os atores, deveriam ter mais consciência dos processos construtivos dessa ficção.

Sob este aspecto, gostaria de situar meu ponto de vista no espaço intervalar entre a teoria e a prática, uma vez que minha formação acadêmica ocorreu de forma paralela à minha formação como atriz. Muitos desses meus questionamentos foram constantemente deslocados, ao longo de alguns anos, do espaço da encenação para a sala de aula e do ambiente acadêmico para o teatro. Esta tese pretende, pois, concretizar de forma mais fundamentada, os cruzamentos de dois percursos profissionais concomitantes. O que sempre mobilizou minhas reflexões foi a tentativa de pensar os conhecimentos teóricos do ator como parte de sua atividade prática. Contrariando o pressuposto segundo o qual a teoria inibiria os impulsos criativos dos atores, ela aparece no meu trabalho como condição indispensável para esses impulsos, porque se configura como justificativa para o abandono de algumas crenças arraigadas – como a própria

ideia de que o ator deve *interpretar* um papel – em direção a uma *prática* de novos pressupostos teóricos. O auge desses questionamentos deu-se em meu primeiro contato como atriz com fundamentos do que se chamaria teatro pós-dramático, concomitantemente à minha entrada para o doutorado em Estudos de Literatura.

Neste âmbito, esta tese é motivada por reflexões acerca das formas de viver, observar e descrever a experiência teatral hoje. Como experimentar este teatro que parece exigir atitudes perceptivas alternativas, inaugurais, tanto por parte dos atores quanto dos espectadores? E de que maneira é possível construir uma perspectiva teórica a partir dessas novas experiências e percepções? Tais questões vinculam-se não somente ao lugar da práxis da encenação, mas também de uma escrita comprometida com esta práxis. É neste sentido que uma das estratégias adotadas pelas presentes investigações objetivando operar estes trânsitos entre teoria e prática foi a utilização de diferentes registros de escrita, perturbando, com isso, a própria rotina construtiva e expressiva dos textos acadêmicos concebidos em suas formas mais tradicionais. Este recurso esteve a serviço da busca de fortalecimento dos vínculos complexos e assimétricos entre os pressupostos teóricos e sua prática em diferentes contextos comunicativos.

Esta tese se propõe, então, à construção de uma perspectiva teórica que observe determinados experimentos teatrais contemporâneos a partir de sua performatividade e de possíveis intercâmbios e deslocamentos entre a atividade teórica e a prática teatral. Neste âmbito, privilegia um modelo de comunicação baseado em pressupostos construtivistas, enfatizando a interação e a contingência constitutiva de todas as ações resultantes de decisões tomadas na esfera individual e social. Esta moldura teórica revela-se extremamente produtiva para enxergar novas relações com o texto, com as fronteiras entre real e ficcional, e com a própria ideia de interpretação, inauguradas pela experiência teatral contemporânea. O trabalho do diretor de teatro alemão René Pollesch aparece neste contexto, não como exemplo representativo de determinada estética ou tendência do teatro contemporâneo, mas como manifestação singular inserida no âmbito extremamente diverso e plural das práticas teatrais de hoje, como sintoma da diversidade abarcada por rótulos como pós-moderno, pós-dramático e performativo.

No Capítulo 1, *Pressupostos teóricos*, delinea-se inicialmente a moldura construtivista que orientará estas investigações, no sentido de buscar perspectivas de observação não dicotômicas entre real e ficcional, razão e emoção, mente e corpo, teoria e prática. A partir de pressupostos desenvolvidos pelo teórico da literatura Siegfried Schmidt, no contexto da elaboração da ciência da literatura empírica, e de conceitos vinculados à teoria sistêmica formulada por Niklas Luhmann, concebe-se um modelo de comunicação interativo que considera a complexidade e a contingência de situações comunicativas concretas, dando ênfase a seu caráter performativo. A noção de performatividade é abordada inicialmente a partir das propostas de John L. Austin no âmbito dos estudos linguísticos, sendo ampliada segundo formulações de Wolfgang Iser no contexto da elaboração da Teoria do Efeito Estético. As contribuições de Jacques Derrida e Judith Butler para essa discussão são enfocadas a partir da abordagem do conceito de presença, segundo as formulações teóricas desenvolvidas por Hans Ulrich Gumbrecht. Em função destes pressupostos, a comunicação teatral emerge como um campo de possibilidades para observações de segunda ordem, produções de distinções e construção de conhecimento.

No Capítulo 2, *De etiquetas e laranjas*, são enfatizados determinados rótulos direcionados à experiência teatral contemporânea, em termos de trânsitos e oscilações na relação entre teatro e performance. O primeiro deles refere-se à noção de pós-moderno e suas conexões tanto com perspectivas antropológicas de performance quanto com pontos de vista sintonizados com a reflexão orientada para a *Performance Art*. Outra etiqueta diz respeito ao conceito de pós-dramático, segundo a formulação do teórico do teatro Hans-Thies Lehmann, a partir da constatação da perda do valor conceitual da noção de drama no teatro contemporâneo, provocando novos questionamentos não apenas acerca do lugar do texto, mas do próprio papel dos atores, do diretor, do espectador, e de todos os demais elementos que integram o sistema de comunicação teatral. Lehmann oferece novas possibilidades de enfoque para a abordagem semiológica, a partir da relativização do lugar do sentido e da ênfase sobre a percepção e a presença. Segundo o teórico, o teatro pós-dramático torna consciente o caráter fragmentário da percepção – já que o drama criou um hábito perceptivo “anti-teatral” – em que o princípio da ação única é abandonado em função da criação de acontecimentos, a partir dos quais se configura, para o espectador, uma esfera de

livre-escolha e de decisão. Na perspectiva destas interseções, a noção de teatro performativo será abordada a partir das reflexões desenvolvidas, sobretudo, pela teórica do teatro Josette Féral, cujas contribuições funcionam como importantes ferramentas metodológicas para esta tese. Além disso, neste âmbito, serão apontados significativos aportes teóricos de Erika Fischer-Lichte que iluminam as condições e estratégias exploradas pelo teatro contemporâneo.

No Capítulo 3, *O que tudo isso tem a ver comigo?* René Pollesch é enfocado como um diretor de teatro contemporâneo que em suas peças se utiliza de estratégias midiáticas pertencentes ao campo da televisão e do cinema, bem como de textos – escritos por ele próprio e submetidos à interferência dos atores – que incorporam sofisticadas reflexões teóricas, entre outros, de filósofos, sociólogos e teóricos da cultura. Esta justaposição entre a exploração de recursos da cultura pop e a explicitação de questionamentos teóricos foi observada a partir da integração entre teoria e prática – diretamente relacionada à sua formação como diretor de teatro no Institut für Angewandte Theaterwissenschaft, em Gießen. Já o aspecto político de seu teatro, que ocupa constantemente o centro das discussões sobre seu trabalho – tanto pelo conteúdo das peças quanto por suas declarações em entrevistas e textos dissertativos, em geral, veiculados nas mesmas publicações de seus textos apresentados no teatro – foi enfocado a partir da moldura das discussões teóricas sobre o pós-moderno, bem como sobre o pós-dramático no âmbito do teatro. A dimensão afetiva é integrada tanto em sua crítica à emocionalização no teatro e à produção de sentimentos pela mídia – enquanto geradora de comportamentos na esfera da vida cotidiana lidando com sentimentos em termos comerciais e econômicos – quanto no sentido de que ao conceberem os sentimentos a partir de uma perspectiva exteriorizada, negando a ideia de expressão, as peças de Pollesch pressupõem implicitamente a sua construção por processos cognitivos, em que estão co-presentes fatores afetivos.

No horizonte destas reflexões, nesta tese, se procurou, então, enxergar determinados experimentos teatrais contemporâneos não apenas a partir de seu afastamento de um paradigma estético anterior, mas, sobretudo, a partir de sua inserção em uma situação comunicativa específica, concebida interativamente, considerando a construção da realidade artística em relação à construção da própria realidade da vida cotidiana, ambas desencadeadas pelas ações dos indivíduos, imbricadas em suas vivências compartilhadas.

Talvez as indagações suscitadas pela observação dessas experiências teatrais a partir de uma moldura teórica específica engendrem, de forma autoprodutiva, outro tipo de comunicação. Um híbrido esgarçando limites – arte e vida, realidade e ficção, teatro e escrita. Em suma, diante do vasto espectro de subtítulos e conceitos colados à etiqueta “teatro contemporâneo” – teatro pós-dramático; pós-moderno desconstruindo clássicos; *Performance Art*; teatro politicamente engajado; excessivamente corporal; “dramatizações” de filmes, de elementos alheios à cultura teatral; eventos multimídia; montagem; rituais; dança-teatro – esta tese não pretende oferecer nenhuma nova teoria para o teatro, mas contribuir para a imaginação teórica a partir de elementos apontando para uma ampliação e complexificação da discussão sobre teatro hoje.