

CAPÍTULO 3

O que isso tudo tem a ver comigo?

3

O que isso tudo tem a ver comigo?

3.1. Una noche de amor

“POR QUE NÃO POSSO SIMPLEMENTE FICAR EM PÉ, PARADA COM MINHA ROUPA DE FLAMENCO E FAZER O QUE PUDER COMO SUBSTITUTA DE UMA MONTAGEM? NÃO PRECISO FICAR COMO UM DOIS DE PAUS EM UMA PROVA DE FIGURINO COM CARA DE ABU GHRAIB E CANTAR CARMEN! NÃO EXISTE MAIS RESISTÊNCIA ENTRE OS ARTISTAS? RASTEJAM COMO MINHOCAS NA TERRA SE REVOLVENDO NA PRÓPRIA SALIVA, HUMILHANDO-SE SEM NENHUMA FORMA DE AUTORRESISTÊNCIA! SÓ AS PESSOAS QUE PRECISAM MUITO TRABALHAR SEU EGO FAZEM ISSO! ACHAM QUE QUANTO MAIS QUEBRAM SEUS PRÓPRIOS OSSOS SE TORNAM CADA VEZ MAIS CARISMÁTICAS! O CRESCIMENTO PROGRESSIVO DO EGO TEM COMO CONSEQUÊNCIA A DESTRUIÇÃO! SEM AUTORRESISTÊNCIA EU NÃO PODERIA ENTRAR EM CENA DE MANEIRA TÃO FANTÁSTICA, E CUIDAR DE MIM MESMA!”³⁰ (POLLESCH, 2010).

Em algum lugar você ouviu falar sobre René Pollesch e teve curiosidade de assistir a uma de suas peças. Você já não se lembra exatamente onde foi, nem o que disseram acerca dele ou de suas peças, o fato é que nesse momento você simplesmente não tem ideia do que esperar.

A peça que você escolheu não será apresentada no Prater, espaço teatral dirigido por Pollesch, pertencente à Volksbühne, mas situado em um bairro vizinho, também na antiga Berlim Oriental; e sim no Großes Haus, principal sala da Volksbühne, onde você se encontra agora, procurando uma moeda de 0,50 centavos para comprar o programa.

Quanto ao lugar, você optou por sentar na segunda fila, cadeira 5. Achou

³⁰ Tradução minha.

bastante central, com uma boa visão do palco, e ao mesmo tempo não se exporia tanto quanto na primeira fila. Agora você está pensando sobre o reflexo internalizado de ainda buscar uma perspectiva panorâmica unificadora da cena – mesmo sabendo que muitas experiências teatrais contemporâneas tenham subvertido tal expectativa apresentando situações cênicas conectadas a usos do espaço absolutamente independentes da tentativa de controlar o olhar do espectador. Sobretudo na Alemanha. E foi pensando em expectativas que chegou outra reflexão. Uma sobre o fato de haver sido pouco a pouco incorporada pela experiência de recepção teatral de hoje a expectativa, por parte do público, de correr certo risco físico. Os espectadores compartilhando com os atores seu temor à exposição.

Isso passa pela sua cabeça enquanto você se acomoda em seu assento e lança os primeiros olhares para o cenário já visível no palco ainda sem atores. Você observa o contraste entre a atmosfera um tanto quanto suntuosa e a presença de objetos de certa forma usuais: Situada no centro do palco e disposta horizontalmente, uma mesa de madeira retangular com papéis e telefones em cima. Há cinco cadeiras a seu redor, três viradas para a plateia e as outras duas colocadas uma em cada cabeceira. No espaço imediatamente atrás da mesa, ao fundo, uma área quadrada coberta com enormes cortinas beges, até o chão. Nos espaços laterais às cortinas está a parede de madeira rodeando em meia-lua todo o cenário. Simetricamente há três luminárias penduradas na parede, nos lados direito e esquerdo da área quadrada coberta pelas cortinas. À direita, um sofá de madeira, bastante alongado, forrado com tecido claro e posicionado em diagonal exatamente abaixo das três luminárias. O lado esquerdo, por sua vez, está mais vazio, contando apenas com as três luminárias na parede e uma cadeira abaixo da luminária do meio. Enfim, um escritório suntuoso.

Foi assim que lhe ocorreu a ideia de que a suntuosidade do ambiente criada pelo cenário foi percebida por você, de imediato, de modo intuitivo. Isso significa que você não concluiu naquele momento, simultâneo à sua percepção, que se tratava de algo suntuoso – essa palavra só veio mais tarde. Sua atividade intelectual estava voltada para outros pensamentos, mas de alguma forma, seu corpo já *sabia* que estava sentado diante de certa suntuosidade. É muito provável também que naquele momento você tenha se concentrado exclusivamente sobre a atmosfera de escritório, mais conhecida por você em seu trabalho diário. Ou

talvez a presença do enorme e luxuoso lustre localizado no alto em posição central tenha se confundido com a iluminação do próprio teatro, que embora chamado teatro do povo, possui uma arquitetura que remonta à sua reconstrução na década de 1950 pelo governo da República Democrática Alemã – após a sua total destruição na Segunda Guerra – que, em busca de edifícios onde propagar cultura e ideologia, reviveu a Volksbühne em estilo arquitetônico estalinista. O fato é que o aspecto grandioso da construção do próprio teatro – muito embora não luxuoso – de alguma maneira camufla a presença daquele lustre, tornando-o plausível em uma sala como aquela.

Você volta, então, sua atenção para o programa, o qual abre em busca de mais dados – até então as suas informações sobre a peça resumiam-se ao título: *Diktatorengattinnen I* (Mulheres de ditadores I). Ao visualizar a enorme fotografia no programa, você obtém, então, uma espécie de confirmação: se veem agrupadas três mulheres, com vestidos de seda, segurando o corrimão de uma escada dourada – com os olhos fechados, os cabelos esvoaçantes, a cabeça inclinada para trás – e um homem com expressão bastante séria vestindo traje militar, um pouco mais abaixo, como que descendo a escada. Você identifica de forma imediata o homem com o ditador e as mulheres como suas esposas, considerando também a possibilidade de apenas uma delas ser sua esposa e as outras serem casadas com outros ditadores, situações que talvez sejam desenvolvidas em outras peças de Pollesch, já que esta indica o número 1 após o título. Você não tem certeza.

Ao virar a página, entretanto, uma surpresa: não há qualquer texto explicativo ou comentário, apenas um texto teatral – ou pelo menos um texto formatado como tal – com nomes dos personagens, seguidos de dois pontos e suas falas. Você conclui que se tratava obviamente de um extrato do texto da própria peça. Assim, antes de iniciar a leitura, você passa os olhos pela folha de modo panorâmico para extrair dela os nomes dos personagens: Sophie, Mira e Tine. Provavelmente, as três mulheres da foto, você pensa. No entanto, ao segundo impulso de começar a ler, você sente uma súbita vontade de saber de quem é o texto e dirige, assim, seu olhar para a ficha técnica. É quando fica sabendo que além da direção, Pollesch também assina o texto da peça.

Movendo os olhos um pouco mais para cima, onde constam os nomes dos atores, você pode contar que são mesmo quatro, comprovando mais uma vez as

informações da foto. Você não pode deixar de notar, entretanto, a correspondência entre os nomes das personagens com os das atrizes: Sophie Rois, Mira Partecke e Christine Groß, esta última identificando-se com o diminutivo Tine. E mal tem tempo de se intrigar com isso, as luzes por fim se apagam. Sua única alternativa, então, é entregar-se àquela experiência sem mais nenhuma outra informação.

Ao som de uma música identificada com o anúncio grandioso de um espetáculo (que mais tarde você casualmente descobriu ser a abertura do filme *Bananas*, de Woody Allen), Sophie Rois entra em cena e abre as cortinas – aquelas que cobriam a área quadrada no fundo e no centro do palco. Todos os seus movimentos seguindo o ritmo de maneira precisa. Descobre-se uma enorme janela através da qual se vê uma paisagem talvez associável com uma cidade qualquer da Europa.

Você descobre, então, que o homem da foto, o ator Volker Spengler que de fato passa praticamente toda a peça vestido de militar, é, apesar dele mesmo, a filha de Sophie Rois, de nove anos – apesar dele mesmo, porque ele diz explicitamente em cena que quer fazer o papel principal. Previsto no texto?

Há uma *souffleuse*³¹ em cena. Na verdade, o tempo todo os atores lidando com sua presença concreta. Senta-se no sofá, na cadeira, fica de pé. Às vezes ri. Uma vez sim, a chamaram pedindo o ponto. Ela deu. É como se o texto que até então parecia fundamental, não precisasse ser dito por um personagem, como se o importante fosse que saísse da boca de um ator. Você fica pensando, então, que a diferença com relação às *souffleuses* do século passado é que estas eram invisibilizadas, porque a exigência da interpretação de um personagem presumia que o ator não *podia* esquecer o texto. Esquecer o texto significava denunciar a fenda entre ator e personagem. A presença da *souffleuse* concretizava, assim, visualmente, a possibilidade de o ator esquecer, remetendo à própria existência do ator, obscurecendo, portanto, o personagem. O que significa, pois, assumir a *souffleuse*? E mais do que isso, colocá-la *na cena*?

Ao mesmo tempo, em certos momentos você acha que sim, de fato Sophie Rois desempenha o papel de Elena Ceausescu, a esposa do ditador romeno Nicolae Ceausescu, e Volker Spengler o de sua filha, Oliv, de nove anos. Mas

³¹ Na Alemanha, a função de *souffleur* ou *souffleuse* – em português, a pessoa responsável por dar o ponto quando um ator esquece sua fala – se conservou até os dias atuais. No entanto, o mais comum é que o *souffleur* fique fora de cena, normalmente sentado na primeira fila, ou de pé nos bastidores.

você se confunde quando os atores saem de cena deixando o palco vazio com um telão abaixado diante da enorme janela e, nele, se podem ver suas imagens ao vivo nos bastidores comentando a própria encenação, de modo simultâneo à troca de figurino, em que aparecem também funcionários da equipe técnica ajudando a tirar e colocar as roupas. E Mira Partecke, até então parecendo ser uma dublê de Elena Ceausescu para confundir seus perseguidores, em outra cena diz: “Pode confiar em mim, sou um homem moderno”³². Além disso, você se lembra de haver reparado no programa a coincidência de nomes entre personagens e atores...

Em outro momento, ao som de tiros, uma alegre *dance music*, muita fumaça e luzes piscando, aquele lustre enorme, como uma nave espacial, lentamente descendo até o palco, até a mesa em cima da qual se encontram as três atrizes. Elas parecem, então, adormecer languidamente estiradas umas sobre as outras. Em seguida, ao som de uma música de filme de terror, Sophie abre a janela lutando para não ser levada pelo vento e, como Mina, a protagonista de *Drácula*, grita: “Lucy! Lucy!” Logo aparece Spengler enrolado em uma toalha, de aspecto totalmente satânico e animalesco – “Sou o monstro que quer matar todos os seres vivos!”³³ – tomando-a nos braços de forma aterrorizante, mordendo vampirescamente seu pescoço.

“Quiero una noche, quiero. Quiero una noche de amor. Dáme tu mundo, dáme. Dáme tu mundo para mí. Quiero una noche, quiero. Quiero una noche de pasión. Oh, mi vida consentida. Quiero aaa...” Esta é a segunda parte da música de *Bananas* ouvida no início. Os sons de tiros são marcados por batidas de portas, grandes saltos, e por um balançar de cabeça sincronizado executado por Sophie e Mira. Gritos, mais vídeos de backstage, mais referências a filmes e a personalidades da política e da mídia em geral, agora você está escutando precisamente aquele grito com o qual este capítulo teve início. Você está diante de Mira Partecke gritando, em velocidade absolutamente acelerada todas aquelas palavras, então como a cantora de ópera grega Agnes Baltsa. Você reconhece esse nome, assim como o de Elena Ceausescu, trata-se de referências explícitas a pessoas *reais*! Ao mesmo tempo é como se de suas bocas saíssem textos já lidos por você, ou que pelo menos lhe parecem familiares por pertencerem claramente ao universo dos discursos teóricos. Aquele texto específico, no entanto, não lhe

³² Tradução minha.

³³ Tradução minha.

parece extraído de livro algum. Parece-lhe um questionamento *autêntico* de uma atriz. Como se vinculam uma ditadora, uma atriz e uma cantora de ópera? O que tem a ver uma ditadora com o teatro? E com Drácula e Woody Allen? Algo leve, divertido, *pop*, *cool fun*? Você não vê, além disso, nenhuma semelhança com estratégias de teatro político concebido em termos tradicionais: você não identifica nenhum ideário preconcebido a ser levantado como uma bandeira por aqueles atores. Mas, sim, eles defendem algo. Você não sabe precisar o quê, mas parece algo absolutamente imediato e articulado com o presente daquela situação comunicativa específica. Os gritos anteriores diziam respeito a isso: Sophie se havia queixado explicitamente sobre a prática de filmar nos *backstages* e Tine a havia chamado de louca. Ao que Sophie respondeu: “DE REPENTE A NEGAÇÃO É O QUE SE TOMA COMO LOUCURA, NÃO A CRIATIVIDADE! MAS ISSO NEM SEMPRE FOI ASSIM! ANTES SE FALAVAM DE ARTISTAS LOUCOS! AO FINAL, ELES SE TORNARAM MAIS PRAGMÁTICOS QUE A NEGAÇÃO! NÃO PODE SER!”³⁴ De repente você começa a achar que não há referência externa àquela situação, que aquele diálogo diz respeito a seus contextos específicos e atuais, com os atores mesmos e a suas próprias condições de trabalho no teatro...

Mas *você*, quem? Quem é este *você*? Quem é este interlocutor despersonalizado, espectador alemão ou falante de língua alemã, trabalhador de escritório (!), familiarizado com a *Volksbühne*, sua história e sua inscrição no contexto cultural e teatral alemão, familiarizado também com a cultura televisiva, tanto alemã quanto das séries americanas e as telenovelas, com cinema, e com teoria – Agamben, Deleuze, Donna Haraway, Baudrillard? Uma estratégia discursiva? Estas perguntas se conectam a uma questão, definida pelo próprio Pollesch como fundamental para seu teatro: a subjetividade. Em várias entrevistas, ele sublinha que em suas peças não há personagens, no sentido de que seus atores não se diferenciam uns dos outros cristalizando uma identidade fixa de nenhuma forma vinculada com suas vidas. Ao mesmo tempo, admite que suas peças não são explicitamente autobiográficas com relação a si mesmo ou aos próprios atores. Este aspecto significa que ao deslocar o foco da subjetividade do personagem para a subjetividade dos próprios atores, isso se dá em forma de trânsito entre os

³⁴ Tradução minha.

campos do real e do ficcional, uma vez que a própria subjetividade dos atores se apresenta também como construída a cada interação: “Sophie Rois não é Sophie Rois no palco, ela é uma atriz que pode nos dizer alguma coisa. Eu tento pensar sobre o que normalmente é separado como corpo do ator e caráter do personagem”. Foi o que me disse na entrevista que realizei com ele em Berlim (SIMONI, 2009).

Neste contexto, optei por começar pela forma interpelativa desse *você* para evocar também a construtividade da própria posição do espectador, e com isso enfatizar o processo dinâmico de construção de subjetividades tão acentuado em suas peças. Acredito também que elas exercem esse mesmo efeito interpelativo tanto sobre os atores quanto sobre os espectadores. Como se todo o tempo, os atores estivessem tentando responder à pergunta implícita: *O que esta peça tem a ver comigo e com a minha vida?* E enquanto testemunhas deste intenso autoquestionamento, os espectadores de alguma forma, igualmente, se sentem interpelados em suas próprias vidas. Minha hipótese é de que precisamente aí reside o político de seu teatro.

Além disso, em lugar de pretender definir um suposto público de Pollesch, a partir da construção de subjetividades imóveis, este modo interpelativo performa, de certa maneira, espectadores aleatórios, enfatizando assim a abrangência específica do universo de possibilidades constituído pelo público teatral alemão, que por conta de configurações históricas e culturais singulares caracteriza-se como extremamente diferente se comparado não apenas ao público de teatro do Brasil, mas também ao de outros países europeus. Esta particularidade diz respeito tanto ao tipo de público quanto a sua assiduidade. Na Alemanha, a prática de ir ao teatro inscreve-se como um hábito regular, aspecto responsável pela expressividade do teatro alemão, não apenas com referência à quantidade das produções, mas também à variedade, apontando diretamente para o número elevado de espectadores e para a presença constante de um público. Outra questão a ser considerada é a diversidade dos próprios espectadores, entre os quais figuram pessoas das mais diferentes áreas da sociedade, e não pertencentes preferencialmente ao meio teatral ou ao universo artístico mais amplo. Tais especificidades do contexto teatral alemão, a meu ver, podem ser relacionadas ao fato de o teatro, na Alemanha, desde antes da primeira unificação em 1871, sempre ter exercido primordialmente uma função política.

Cada *Fürstentum* (ducado) legitimava seu poder perante a sociedade a partir da construção de um *Stadttheater*, havendo uma competição velada ou explícita entre os distintos ducados quanto às reputações de seus teatros. Este aspecto tem relação não só com a grande presença quantitativa de *Stadttheater* na Alemanha atual, mas também com a descentralização política e cultural de sua própria distribuição pelo país (FISCHER-LICHTE, 1993). Ao mesmo tempo, o teatro exerceu importante papel, como substituto da nação, na formação de uma identidade nacional, enquanto centro propagador natural de língua e cultura alemãs (LEHMANN, 2009). Um pequeno exemplo permite ilustrar essa situação. O hábito solidificado de frequentar o teatro foi abalado por ocasião da quebra da bolsa de Viena, na grande crise de 1873, tendo como consequência o fechamento de inúmeros *Stadttheater* e o surgimento de múltiplos pequenos teatros com formas de produção alternativas em relação à estrutura hierarquizante dos teatros oficiais, subvencionados pelo governo. Desta forma, há muito tempo na Alemanha já coexistem ambos os modos de produção teatral – um extremamente estruturado, com um *Ensemble* (elenco fixo) e uma hierarquia estabelecida, e outro, de sistema mais flexível e instável quanto aos profissionais envolvidos, e maior liberdade entre os diversos setores, além de orçamentos mais baixos (FISCHER-LICHTE, 1993).

Neste contexto, a cidade de Berlim configura-se como cenário teatral extremamente vivo no país, não apenas por sua condição de capital, uma vez que como já referido, a Alemanha se identifica por uma visível descentralização teatral, mas sobretudo pela especificidade de sua história de cidade dividida entre dois mundos, cuja reunificação significou a criação, na década de 1990, de um ambiente extremamente profícuo para as artes cênicas. As duas Berlins, unificadas após a queda do muro, contribuíram, pois, cada uma com suas possibilidades, para o fomento teatral da nova cidade em construção. Enquanto na parte ocidental havia aporte financeiro significativo e livres experimentações teatrais, na Berlim Oriental havia o legado de Brecht e Heiner Mülller, além de vários espaços vazios, devido à desativação de muitas instituições estatais.

Sob esta perspectiva, a cena teatral de Berlim se compõe hoje basicamente pelas produções em cartaz em seus principais teatros, cujos perfis são traçados em

parte por sua história, em parte por seus *Intendanten*³⁵ atuais: o Deutsches Theater, caracterizado sobretudo por peças em que a noção de personagem é claramente definida, ainda que não sejam consideradas, de forma alguma, tradicionais e apresentem muitos aspectos inovadores; a Schaubühne, cujas peças, em sua maioria, enfatizam histórias e maneiras originais de contá-las, utilizando entretenimento e ao mesmo tempo certo tipo de experimentação; o Berliner Ensemble, que ao contrário da época de Brecht, é hoje palco de produções predominantemente convencionais³⁶; o Gorki Theater, marcado por forte caráter experimental, sobretudo com referência à expressão corporal e seus limites com a dança, o HAU (Hebel am Ufer), cujas três salas são espaços de intensa experimentação e diálogos com a performance; e por fim, a Volksbühne e o Prater, que enfatizam sobretudo perfis de diretores envolvidos com produções de caráter fortemente experimental.

Desenhada pelo arquiteto Oskar Kaufmann, a Volksbühne teve sua construção iniciada nos anos de 1913-1914, em uma praça posteriormente chamada Rosa-Luxemburg-Platz, no então Scheuneviertel, um bairro efervescente da periferia de Berlim, onde entre a classe baixa conviviam judeus imigrantes da Europa Oriental e prostitutas cujo trabalho na época era consentido. A organização de trabalhadores da então proeminente indústria alemã, cansada do teatro burguês que imperava, havia empreendido a sua construção, a partir da aquisição de um terreno através de modestas contribuições da própria classe operária. Contando com 2000 lugares, e concebida como um teatro para o povo, a Volksbühne foi construída em cerca de sete anos, havendo seu espaço sido aproveitado tanto por Max Reinhard e os impressionistas, quanto pelos nazistas. (OLLER, 2010). Após a sua total destruição na Segunda Guerra, o arquiteto Hans Richter foi responsável por sua reconstrução, no início da década de 1950, a partir de uma demanda específica do governo da então República Democrática Alemã em busca de instituições de propagação de seu repertório ideológico. No início dos anos de 1990, com a queda do muro, ocorreu uma redução de impostos a

³⁵ Chefe do teatro eleito por uma comissão constituída pela administração da cidade.

³⁶ É importante observar que os anos de 1990 foram tão significativos para as transformações das formas teatrais em Berlim, que é extremamente difícil classificar determinadas peças como convencionais, segundo critérios que não os alemãos, uma vez que grande parte da produção teatral da cidade incorporou muitas experimentações adaptando-as a diferentes estilos e modos de fazer teatro. Não é tão marcada em Berlim, portanto, a separação, com a qual se está habituada no Brasil, por exemplo, entre teatro tradicional e teatro experimental.

partir do fechamento do Schiller Theater da Berlim Ocidental, sendo a Volksbühne a contrapartida da Berlim Oriental. Como, entretanto, nenhum político havia se atrevido a demitir os 800 empregados contratados da Volksbühne, optou-se por delegar a sua gestão a um jovem diretor de teatro inexperiente, apostando em sua rápida ruína, poupando, assim, simultaneamente, trabalho e consciência pesada dos políticos envolvidos (OLLER, 2010). Este diretor, no entanto, era Frank Castorf. E muito ao contrário do previsto pelo governo, aproveitou o contexto eufórico do momento, e um público ávido por novidades, atraindo jovens atores dispostos a trabalhar por pouco dinheiro em troca da garantia de considerável liberdade de expressão, transformando, assim, a Volksbühne numa espécie de fórum para a experimentação teatral. O produtor cultural Mathias Lilienthal exerceu papel fundamental ao criar uma rede, percorrendo toda a Alemanha para convidar diretores criativos, como Christoph Marthaler e Christoph Schlingensief, para colaborarem com a Volksbühne, permitindo a sua transformação em cenário mais inovador e importante da Alemanha teatral dos anos de 1990 (OLLER, 2010).

Em dimensões muito menores, o Prater funciona como ramo da Volksbühne, situado na Kastanienallee, uma rua do bairro Prenzlauer Berg, tendo como anexo um grande *Biergarten*, agradável espaço ao ar livre, onde se pode comer e beber. Abriu suas portas em 1995, contando com as participações constantes do cenógrafo Bert Neumann e das encenações de Frank Castorf, bem como, entre outras, de apresentações de Sebastian Hartmann, Forced Entertainment, Jacques Palminger, Ruedi Häusermann, Jürg Kienberger, Johann Kresnik, Michael Talke, Christoph Marthaler, Rimini Protokoll e Gob Squad. Por seu tamanho reduzido, o Prater pouco a pouco foi concentrando as produções mais experimentais ligadas à Volksbühne.

O contato de Pollesch com este teatro teve início no ano 2000, quando estreou a peça *Frau unter Einfluß*, baseada em filmes de John Cassavettes. A partir do ano seguinte, assumiu a direção artística do Prater, onde começou a desenvolver suas produções privilegiando temas como as relações de trabalho, as condições de vida e a problematização sobre a constituição dos espaços, no contexto de estratégias de orientação no mundo globalizado. No site da Volksbühne, este tema se intitula *I don't want to live that*, e se define como

“negotiating issues of contemporary working and living conditions in the era of globalisation” (VOLKSBÜHNE, 2011).

Mas não quero viver o quê?

Aos riscos de impressionismo e de excessiva limitação ao produto final, i.e., às encenações, acrescenta-se mais um desafio à tentativa de escrever sobre o trabalho de René Pollesch: sua tematização crítica explícita dos discursos homogeneizantes que pretendem falar *sobre* o outro ou *pelo* outro. Tal desafio impõe, de início, como pressupostos, concepções de teoria e de ciência situadas em lugares alternativos ao paradigma dicotômico de sujeito e objeto – mais especificamente, aquelas explicitadas no Capítulo 1.

De modo concreto, o que significa isso para a maneira de observar seu trabalho e de escrever sobre ele? Em outras palavras – para a construção de um objeto de investigação? Como falar, então, sobre o trabalho de Pollesch sem reproduzir as mesmas estruturas ou hierarquias que ele critica? Ou seja, sem negá-lo? A utilização de um interlocutor, bem como a necessidade de uma entrevista me pareceram pontos de partida promissores, uma vez que sintonizam com a ideia de falar *com* alguém e não *por* alguém, sempre explicitamente enfatizada por ele. Além disso, as entrevistas ocupam um lugar particular em seu trabalho, já que costumam ser veiculadas juntamente com a publicação de seus textos, permitindo também o acesso a sua maneira de trabalhar. Sob este aspecto específico, em maio de 2009, realizei em Berlim uma entrevista com Pollesch, bem como acompanhei diversos ensaios de sua peça *Cinecittà Aperta*, a ser estreada em finais de setembro daquele mesmo ano.

Pareceu-me, então, extremamente produtiva para a realização da minha própria entrevista com Pollesch a leitura do ensaio “Doing Statements. Notizen zum Verhältnis von Interview und inszenierter Rede am Beispiel René Polleschs” (Notas sobre a relação entre entrevista e discurso encenado no exemplo de René Pollesch), de Stefanie Diekmann, comparando a estrutura de textos teatrais à estrutura de entrevistas (DIEKMANN, 2002). Neste texto a autora ressalta o aspecto interativo da entrevista – enquanto jogo de perguntas e respostas em que os interlocutores veem seus *scripts* concretizados, bem como alterados, adaptando-se à situação comunicativa atual – comparando-as a muitas manifestações teatrais contemporâneas, em seu aspecto performativo, no sentido da disposição ao risco. Este jogo, segundo a autora, assim como no teatro, no caso

da entrevista também requer determinadas competências específicas. E no caso ainda mais particular de um entrevistado como René Pollesch, Diekmann afirma que essas competências definem-se como competências teóricas. É neste âmbito que ela estabelece uma diferença significativa entre o que ocorre com as teorias quando utilizadas na situação de entrevista e quando utilizadas no próprio teatro, tal como faz Pollesch. Em sua ótica, nas entrevistas, na maioria das vezes, a teoria está a serviço de uma tentativa por parte do entrevistador, de subjetivação do entrevistado, objetivando cristalizar sua subjetividade e defini-la a partir de seu discurso, de suas respostas: “Você é feminista? Seu teatro é político? Você se considera um crítico da globalização?”³⁷ (DIEKMANN, 2002, p.178). Em contraste, o que ocorre nas peças de Pollesch a partir da justaposição da teoria com contextos absolutamente contrastantes é a conexão concreta entre todos esses escritos teóricos e a vida, ou seja, entre teoria e prática (p.181).

Vale ainda observar a escolha vocabular adotada ao longo do processo de escrita desta tese, privilegiando palavras como *trabalho* e *processo*, por exemplo, em detrimento de *obra*, e com isso sinalizando a perspectiva processual e sistêmica destas investigações. O que significa a distinção entre processo e produto acabado para o teatro de Pollesch? Ou o que, de fato, se poderia chamar de “teatro de Pollesch”? Essas perguntas implicam como pressuposto sua inserção no sistema teatral da Alemanha atual e, mais especificamente, da cidade de Berlim. Implicam, pois, o delineamento de uma espécie de rede de inter-relações permitindo um olhar complexo, a partir da inclusão não apenas das encenações, mas também dos contextos de sua atuação profissional; de sua formação como diretor de teatro e de sua própria maneira de trabalhar.

Levando-se em conta que essa distinção entre processo e produto pode ser vinculada às tensões entre realidade e ficção e entre representação e apresentação em um trabalho teatral – já que a ideia de encenação como produto final delimitado associa-se a uma clara demarcação de fronteiras entre o espaço do teatro e o espaço da realidade – a contextualização de Pollesch como um diretor de teatro formado pelo Institut für Angewandte Theaterwissenschaft, em Gießen, configura-se como particularmente produtiva para um olhar para tal distinção entre processo e produto, no âmbito de seu trabalho, uma vez que a maioria dos

³⁷ Tradução minha.

profissionais formados em Gießen se destaca exatamente pela problematização da tensão entre realidade e ficção no teatro.

Fundado em 1983 pelo diretor teatral polonês Andrej Wirth, o Instituto de Ciências Teatrais Aplicadas da Universidade de Gießen (Institut für Angewandte Theaterwissenschaft) é dirigido desde 1999 pelo diretor de teatro e compositor Heiner Goebbels. Esta escola – cujo conceito básico não é a formação de atores e atrizes, mas alunos que adquiriram uma formação geral de teatro, capazes de se tornar diretores, performers, dramaturgos ou teóricos que conhecem bem tanto a teoria quanto a praxis experimental – inspira-se no modelo dos Drama Departments dos Estados Unidos.

Na introdução do livro *Theorie, Theater, Praxis* (2002), de Annemarie Matze e Hajo Kurzenberger, Goebbels, que dirigiu entre outros, o espetáculo *Eraritjaritjaka - musée des phrases* (2004), apresenta o Institut für Angewandte Theaterwissenschaft de Gießen como uma alternativa possível para trabalhos teatrais a partir da conexão entre teoria e prática – em sua ótica, fundamentalmente abalada. Tal abalo entre esses dois campos, segundo ele observado inclusive no âmbito das formas experimentais, não é sequer percebido no contexto das formas teatrais convencionais: “Críticos experientes intuem isto e polemizam por esse motivo contra o pós-dramático. Profissionais inexperientes ligados à prática do teatro não sabem disso, copiam aqui e ali o que tratam por moderno e fracassam aturdidos”³⁸. (GOEBBELS, 2002, p.17)

Goebbels responsabiliza determinadas reduções de teoria em prática por grande parte da animosidade contra a teoria na atualidade, afirmando não ser possível trazer reflexões teóricas, diretamente, sem distanciamento, para a cena. Ele também aponta a intransparência que envolve as reflexões dos próprios artistas sobre os vínculos entre teoria e prática, enfocando de maneira vaga a relação entre intuição e conceito, sensualidade e cognição: “Ciência não se deixa colocar em prática simplesmente, e também nós em Gießen entendemos aí algo diferente: uma forma de constante retroalimentação: Eu vou entender e executar isso”³⁹ (p.21). A imagem das portas de segurança, existentes nas entradas de certos bancos e caixas eletrônicos, é utilizada por ele como metáfora para o entre-

³⁸ Tradução minha.

³⁹ Tradução minha.

lugar necessário entre os campos da teoria e da prática para um trabalho artístico bem sucedido:

primeiro a porta para a rua precisa estar hermeticamente fechada, antes que a porta para o caixa se abra de modo convidativo. Em razão de não haver nenhuma receita imediata eficaz e sobretudo nenhuma conexão direta entre teoria e prática, coloca-se esta pergunta fundamental: com que frequência se passa por esta porta?⁴⁰ (p.22).

A partir da constatação da necessidade de distanciamento no processo artístico sob risco da perda de legibilidade das próprias premissas da produção, a reflexão teórica constitui-se, então, para Goebbels, como estratégia importante de manutenção da distância no processo de trabalho evitando, com isso, a obliteração da comunicação: “Independente da disciplina, quando os estudantes no nosso Instituto trabalham em seus projetos artísticos (Música, Radiodrama, Teatro), há sempre um tema constante e importante. Sempre procurar assegurar-se da intenção de comunicabilidade para afastar o perigo de *l’art pour l’art*, o que, entre outros, constitui um dos impulsos mais importantes das nossas conversas críticas.”⁴¹ (p.22).

Para criar uma imagem dessa dupla posição que o artista precisa assumir, simultaneamente dentro e fora, Goebbels cita as palavras do músico de jazz Roland Kirk: “You have to split your mind in two” e enfatiza a necessidade quase diária – mesmo nos seminários – da teoria e dos estudos aplicados dos estudos teatrais na prática artística, sustentando que “a associação programática de estudos teatrais e prática artística é imprescindível à formação”⁴². (p.23). Esta também é a justificativa em sua argumentação para o pleito, no âmbito do ciclo de estudos do Instituto, do desenvolvimento constante de um projeto cênico, contando com disponibilidade em tempo integral da sala de ensaios, do estúdio de sons, estúdio de vídeo e laboratório de fotografia:

Mesmo para os estudantes que – apesar da prova de seleção – veem depois de sua expectativa inicial um trabalho meramente teórico – como Dramaturgs, críticos, teóricos, redatores, etc. – o saber interno desta mediação descrita, também de seus fracassos, é uma experiência

⁴⁰ Tradução minha.

⁴¹ Tradução minha.

⁴² Tradução minha.

inestimável. Eles são aqueles posteriormente contra a práxis. Outro ceticismo precisa ser levantado, porque eles aprenderam: cada material, cada meio, cada tipo de texto, cada espaço segue seu próprio plano de construção e estabelece suas próprias leis, que valem ser conhecidas, respeitadas ou superadas.⁴³ (GOEBBELS, 2002, p.23)

No horizonte destas indagações, Goebbels arrisca pensar sobre a eventual necessidade de *imaginar* a prática artística estabelecendo uma espécie de sistema de critérios durante a fase conceitual, e no momento dos ensaios, manter a teorização sempre em uma espécie de presença latente. Em sua opinião, todas as reflexões prévias, conceitos, teorias, premissas científicas devem ser estabelecidos “através do próprio corpo”, e quando a teoria não se conecta fortemente na comunicação, isso repercute e se identifica imediatamente no trabalho (p.24).

Essa integração entre teoria e prática levada a cabo pela Escola de Gießen, na ótica do dramaturgo italiano contemporâneo Davide Carnevale, pode ser observada pela sintonia entre os trabalhos de determinados coletivos teatrais oriundos de Gießen – como Gob Squad, Rimini Protokoll e She She Pop, entre outros – tematizando a tensão entre realidade e ficção, e a ênfase conferida pelas teorias do teatro contemporâneas – em particular os estudos de teóricos como Erika Fischer-Lichte e Hans-Thies Lehmann, no contexto alemão – sobre o âmbito do performativo do teatro (CARNEVALE, 2011, p.31).

À pergunta sobre a força e o efeito de sua formação em Gießen na construção da moldura de seu processo de trabalho e da escolha de seus temas, Pollesch que no Instituto foi aluno, entre outros, de Andrzej Wirth, Hans-Thies Lehmann, Heiner Müller, George Tabori e John Jesurun⁴⁴, respondeu o seguinte:

Os meus estudos me ensinaram que o texto não ocupa o primeiro lugar no teatro. Normalmente você estuda teatro e estuda filologia germânica ou literatura. Meus estudos se concentraram nos diretores, estudei as pessoas que criavam as cenas e também as que construíam cenários. Para dedicar-se à filologia germânica, românica ou eslava havia a universidade ali ao lado, mas no nosso Instituto o paradigma mais importante não é um teatro orientado para o texto. O Instituto me influenciou muito, porque não é normal estudar teatro sem texto, sem literatura, e os meus professores eram assim. Líamos filósofos e não peças. Líamos Foucault, Derrida e Deleuze em vez de Goethe, Schiller e tantos outros...⁴⁵ (SIMONI, 2009).

⁴³ Tradução minha.

⁴⁴ Os três últimos como docentes convidados.

⁴⁵ Tradução minha.

Ao mesmo tempo em que declara as influências de Gießen no sentido de evitar qualquer tipo de função subordinativa por parte do texto em seu teatro, o texto exerce, entretanto, papel absolutamente fundamental em suas encenações, sendo sua prática profundamente influenciada pelo ofício de escrever, proporcionando de maneira estratégica ferramentas não apenas para procedimentos autorreflexivos, mas também para a explicitação do caráter performativo do teatro e das situações comunicativas em geral. Mas autor de quê? Ele sempre enfatiza que não é um autor de peças de teatro e tampouco um autor de textos destinados a outros diretores de teatro. Já recebeu, entretanto, inúmeros prêmios consagrados a autores de teatro, tendo sido suas “peças” publicadas e analisadas como peças de teatro. Além disso, costuma ser indagado sobre sua condição – ou não – de autor político (ENGELHARDT, 2004).

Muito clara está, pois, sua autorrecusa de identificar-se com o rótulo de dramaturgo. A ambivalência de sua posição situa-se, então, no fato de que ao mesmo tempo em que seu trabalho se baseia nas posturas ativas dos atores em relação a seus textos – tanto no sentido de modificá-los quanto de escolhê-los ou desprezá-los – relativizando, desta forma, sua função autoral, democratizada no processo de trabalho a partir da composição de um texto construído por todos, Pollesch mantém certo rigor com respeito aos direitos autorais, proibindo a utilização daqueles textos em outros contextos, de alguma forma, controlando seu uso. Além disso, nas fichas técnicas de suas peças, ele assina tanto o texto quanto a direção. Que espécie de *gesto* autoral seria este que simultaneamente opera de forma centralizada e descentralizada?

(...) há muitos mal-entendidos sobre o teatro e os meus textos, e portanto não quero que outras pessoas os interpretem no palco, porque a maioria das vezes, penso que não entendem meus textos. As teorias existem porque cada um de nós se serve delas. As pessoas pensam em alguma coisa e utilizam teorias como instrumento de reflexão para melhor entendimento. Nós utilizamos as teorias de Donna Haraway para entender melhor as coisas e os leitores também teriam que se inspirar em Donna Haraway ou Giorgio Agamben. Os meus textos não lhes servem de nada, porque não se destinam a outros diretores para que eles os utilizem com diferentes atores em seus espetáculos.⁴⁶ (SIMONI, 2009).

⁴⁶ Tradução minha.

Tal ambivalência foi vista pelo crítico de teatro do *Süddeutsche Zeitung*, Jürgen Berger, em termos de contradição a partir da simultaneidade entre a crítica à globalização e o exercício de monopólio sobre seus próprios textos. Na entrevista concedida a Berger, Pollesch esclarece que não se trata de monopólio, e sim do fato de que seus textos emergem durante os processos de ensaio: “ Se o texto surge como produto final, o próprio trabalho de ensaio está incluído nele. Isso ninguém mais pode atingir (com o texto fixo)”⁴⁷. (BERGER, 2003, p.347). E ao ser indagado sobre a possibilidade de enriquecimento para seu próprio texto a partir do confronto com outros estilos de encenação, Pollesch oferece a seguinte resposta: “Mas eles não são escritos para isso. Em meus textos não está inscrito nenhum pacto de como eles devem ser falados. Nenhum texto meu foi escrito como foi falado. Eles não funcionam se são usados por um diretor que ainda parte de um sujeito burguês autônomo.”⁴⁸ (p.347).

Em 2004, o diretor holandês Jan Ritsema, excepcionalmente, montaria parte de sua *Prater Saga*, no entanto, Pollesch cancelou a produção logo após a estréia. A jornalista Katrin Bettina Müller, em entrevista realizada com Pollesch em 2006, associou este cancelamento à defesa da “fidelidade aos originais”. Ao que Pollesch respondeu:

Actualmente el concepto de fidelidad al original me resulta extraño. Sobre Jan Ritsema, yo sabía que los dos buscábamos cosas similares en el teatro y que éste no debería ser un aparato para reproducir el texto una y otra vez hasta convertirlo en una pieza de museo. Pero eso es lo que sucedió con él. Trató mi texto como literatura. Al final, si el material es escasamente exhibido, entonces es obvio que algo anda mal. (MÜLLER, 2006).

Pollesch enfatizou, nesta ocasião, a exposição para o público de sua curiosidade e a dos atores sobre determinados temas, gerando resultados abertos, não determinados pelo texto. Em seu processo de trabalho, o texto não impõe a forma, diferindo, segundo ele, dos tratamentos conferidos por práticas teatrais tradicionais ao texto dramaturgico, em que este sim, impõe uma forma a que tudo na encenação fica subjugado:

⁴⁷ Tradução minha.

⁴⁸ Tradução minha.

Creo que cuando los actores y directores se convierten en trabajadores al servicio de un mensaje estamos frente a la muerte del teatro. La subjetividad de los participantes, sus puntos de vista hacia ciertos temas queda como algo invisible. No comparto este concepto sobre el teatro y, en consecuencia, tampoco me parece lo que se ha denominado como ‘fidelidad al original’. (MÜLLER, 2006).

Neste ponto, se pode identificar mais uma conexão entre esta recusa concreta de certo tratamento específico dispensado ao texto no teatro tradicional e sua formação em Gießen, no sentido da concepção do texto e de sua influência no processo de trabalho. Tal elo evidencia-se de forma particularmente frutífera a partir do ensaio de Stefanie Diekmann, anteriormente citado, comparando a estrutura de textos teatrais à estrutura das entrevistas. Diekmann define o texto dramático justamente pela escrita prospectiva, no sentido de ser concebido anteriormente à encenação, enquanto a entrevista, normalmente registrada por transcrição, mobiliza uma escrita retrospectiva. Neste sentido, os textos de Pollesch, em contraste com textos dramáticos tradicionais, ao serem definidos e redefinidos a partir dos ensaios com os atores, se aproximam do ponto de vista estrutural às próprias entrevistas. Ao mesmo tempo as entrevistas depois de transcritas assemelham-se ao teatro tradicional dramático – assim como as peças de Pollesch publicadas –, uma vez que a publicação confere-lhes, de certo modo, um status de definição.

Na entrevista que me concedeu em 2009, Pollesch contou que sempre produz textos em sua vida – a partir de leituras, acontecimentos, experiências, etc. – de maneira que possui um acervo de escritos em constante expansão, não destinados de modo direto, ou necessariamente, ao teatro. Quando está em fase de preparação de uma peça, leva alguns desses textos para os atores e tenta identificar de que maneira eles se relacionam com os seus escritos, o que lhes desperta interesse, o que se vincula com suas próprias vidas:

(...) levo para os ensaios os textos que escrevi até aquele dia e tento encontrar algum que interesse, e às vezes falamos sobre a teoria relacionada com os textos – as frases, as partes dos textos – e às vezes vejo claramente o que interessa aos atores, o que fazemos juntos. Às vezes volto a escrever, elimino algumas partes e as substituo por alguma coisa nova. Este é o processo que seguimos durante os ensaios e o resultado é um texto que todas as pessoas implicadas queiram dizer. Não obrigo ninguém a dizê-lo. São eles que decidem: ‘isso é o que quero dizer no palco’. Já não são necessários atores buscando alguma coisa para dizer. Normalmente um ator tem um texto e

pergunta: ‘o que eu faço?’, ‘pode ser que faça isso pode ser que faça aquilo’ e isso não é o que nós fazemos. No fim, temos um texto que não possibilita a ninguém perguntar: ‘por que eu deveria dizer isso?’, ‘o que é isso?’, ‘como vou dizer isso?’. Apenas se quer dizê-lo.⁴⁹ (SIMONI, 2009).

Este querer está, pois, aliado ao estímulo que motiva o trabalho dos atores. Não apenas a possibilidade de interferência no que vão dizer, mas a sua própria exortação, lhes oferecem, a partir da disponibilidade do material e da total liberdade de fazer o que quiserem com os textos, uma implicação direta de seus próprios questionamentos sintetizados no pressuposto: “isto é o que quero dizer no palco”:

(...) no trabajo con el concepto del trabajo cerrado. No construyo arcos de acción que deban ser seguidos al pie de la letra y el texto no se desmorona si se saca algo. Los actores están libres de transiciones, no tiene que explicar situaciones y, además, tampoco es necesario ni querrian hacerlo porque se volvería finalmente aburrido. El texto no es algo sagrado. No creo en obras autosuficientes. El punto clave, es descubrir algo que al actor le dé la suficiente energía como para subirse a un escenario.⁵⁰ (MÜLLER, 2006).

3.2. O sotaque de Penelope Cruz

“N: POR QUE RAZÃO OS SEMELHANTES DEVERIAM FALAR APENAS UNS COM OS OUTROS, OU POR QUE RAZÃO OS DESSEMELHANTES SE ENXERGAM SEMPRE NOS SEMELHANTES, À MEDIDA QUE ELES SEMPRE PERFORMAM A DIFERENÇA EM RELAÇÃO AOS DESSEMELHANTES, TORNANDO-OS AINDA MAIS DESSEMELHANTES? ISSO É O QUE SIGOURNEY WEAVER FAZ PERMANENTEMENTE AO TRANSFORMAR O AUSTISTA EM PERMANENTEMENTE DESSEMELHANTE E NÃO EM PARCEIRO COM O QUAL ELA SE CONECTA!”⁵¹ (POLLESCH, 2009a)

⁴⁹ Tradução minha.

⁵⁰ Tradução minha.

⁵¹ Tradução minha.

Esta era a atriz Nina Kronjäger na peça de René Pollesch, *Tod eines Praktikanten* (Morte de um aprendiz), que estreou no Prater em janeiro de 2007. Ela tinha antes se deitado sobre a marca de um cadáver desenhada com fita adesiva sobre o chão do palco, enquanto Inga Busch e Christine Groß lhe jogavam neve em cima. Usando vestidos brancos idênticos com um laçarote na altura dos seios e o preço estampado sobre a parte inferior, as três falavam agora sobre o filme *Snow cake*, em que Sigourney Weaver interpreta o papel de uma mulher autista. O ponto é que de fato não apenas falavam, mas ao mesmo tempo atuavam Sigourney Weaver atuando a autista. “Sigourney Weaver é uma autista e rola na neve”, diz Groß ao jogar neve em Kronjäger que executa aquela ação.

Identificadas no texto impresso da peça apenas pelas iniciais I, N e T, as três atrizes de fato não interpretavam nenhum personagem fixo no sentido de uma identidade autônoma que se desenvolvia segundo uma história contada com estrutura de início-meio-fim. O que havia eram clichês de personagens evocados por subjetividades provisórias condicionadas pelo instante de enunciação de seu discurso. Com clichês refiro-me a determinados recursos dramáticos utilizados na criação de atmosferas que ajudavam a construção destas identidades instantâneas e efêmeras, como por exemplo, música e máquina de fazer vento e neve.

Segundo a teórica da cultura Claudia Breger em sua conferência “Complexity Soap: Tales of Globalization in René Pollesch’s Tent Saga”, as peças de Pollesch são particularmente conhecidas “for the ways in which the actors, who keep a Brechtian distance from the characters impersonated and share some directorial privileges”. (BREGER, 2005, p.1). Ela acrescenta que a recepção crítica do teatro de Pollesch se deu no sentido de conceber sua “discursividade” como afastamento da narrativa, desconstrução e esfacelamento do *plot* enquanto estrutura hierárquica, coerente e fechada (p.1). O que o próprio Pollesch, de certo modo, confirma na entrevista concedida a Katrin Bettina Müller:

No creo en las historias. No alcanzan a narrar lo que son los individuos o sus vidas. Las historias son como la arquitectura, uno asume que cumplirá tal o cual función, sin embargo, para muchas personas esta función no se cumple. Lo más importante para mi es lo que se ofrece a través de un aparato teórico que puede ser aplicado a la vida de cada individuo. (MÜLLER, 2006).

Segundo Breger, a associação entre representação e narrativa, que justificava a luta contra a ideia de *representar* no teatro, empreendida por uma “larger German postmodernist avant-garde”, contexto em que se desenvolveu o teatro de Pollesch, contrasta com um modo subversivo de teatro transgredindo os limites do simbólico em sua ênfase sobre o corpo. Seu argumento, no entanto, é de que muito embora Pollesch afirme as influências desta configuração teórica e estética sobre seu trabalho, corroborando suas peças esta crítica à narrativa em seu status de “representação”, ele se distingue de outros diretores oriundos deste mesmo contexto, como Castorf ou Schlingensief, por exemplo, pela “well-known fascination with discourse, that is: language as a medium of working through social configurations”. (BREGGER, 2005, p.2). É neste âmbito que Breger pontua o paradoxal e multifacetado retorno à narrativa nas peças de Pollesch, identificado mais concretamente em suas incursões pelo gênero da telenovela e suas polêmicas inter-relações com o teatro.

Além das peças que integram suas “Sagas”, se utilizando especificamente de modelos das novelas, as demais peças, em suas referências a filmes, personagens, músicas, personalidades, evocam sim, contextos narrativos – entretanto de forma desarticulada e subversiva. O fato é que apesar de sua recusa à imposição hierarquizada implícita na narrativa, em alguma medida, se pode afirmar que existem em suas peças *certos* fios de histórias. Estes, no entanto, se apresentam de maneira desconexa, sem qualquer articulação central subordinante, não impondo uma perspectiva única sobre os acontecimentos. Conectam-se, antes, à evocação de um código comum entre atores e espectadores e, ao mesmo tempo, à subversão mesma deste código.

Esta espécie de “retorno” à narrativa, no âmbito da teorização do pós-moderno, é descrito da seguinte maneira pela teórica da literatura Linda Hutcheon, em *A poética do pós-moderno*: “Os teóricos/praticantes do pós-modernismo em todas as artes – de Umberto Eco a Karlheinz Stockhausen – são categóricos em seu compromisso com a formação (ou a recordação) de um código estético coletivo compartilhado de maneira mais geral”. (HUTCHEON, 1991, p.44). Muito mais que tentar rotular de maneira determinista o teatro de Pollesch como pós-moderno esta citação aparece aqui no sentido de conectar suas peças com determinado procedimento que se vincula com a distância brechtiana, apontada inicialmente por Breger, já que conforme afirma a própria Hutcheon, a estratégia

pós-moderna da paródia aproxima-se em muito do *Verfremdungseffekt* proposto por Brecht.

O teatro de Brecht e a arte pós-modernista contestam (...) todo aquele conjunto de pressupostos que, conforme verificamos, provém do conceito humanista de subjetividade: originalidade, exclusividade, autoridade e universalidade. Os dois reescrevem parodicamente os acontecimentos históricos e as obras de arte do passado, questionando assim a estabilidade do sentido de ambos. Por meio da incorporação de conhecidos acontecimentos e personagens históricos em seus textos, os dois conseguem problematizar o conhecimento histórico e romper qualquer estrutura ilusionista. (HUTCHEON, 1991, p.276-277).

Como já visto no Capítulo 2, o conceito de paródia é definido por Hutcheon em termos da performance de certa ironia a partir da visitação e do deslocamento de determinados contextos realocados em outros totalmente diferentes, no sentido de “uma repetição com distância crítica que permite a indicação irônica da diferença no próprio âmago da semelhança”. (p.47). Nas peças de Pollesch isto se observa não apenas nas suas referências *per se*, mas na própria recontextualização dessas citações. No caso específico de *Tod eines Praktikanten*, o procedimento paródico se identifica, por exemplo, nas associações do filme *Snow Cake*, em que atua Sigourney Weaver, tanto com *Cidadão Kane*, e a frase “Rosebud!”, pela presença da neve, quanto com *Planeta dos macacos*, outro filme em que atua Weaver. Ainda se podem citar outras referências explícitas, de filmes (*James Bond*), atores (além de Sigourney Weaver, Maria Schell, Hans Moser, Orlando Bloom), diretores de teatro (Andrea Breth), peças (*Emilia Galotti*), autores (Torquato Tasso, Dietmar Dath), a teórica Donna Haraway e a chanceler Angela Merkel, entre outros. Desse procedimento associativo aleatório emergem, assim, contextos absolutamente inesperados em que citações de personalidades contemporâneas coexistem, de maneira irônica, com personalidades do passado.

A utilização de textos teóricos de procedência diversa, por sua vez, exerce uma função paródica, menos pelo seu conteúdo exclusivo do que pelos contextos em que se articulam com a vida cotidiana. Segundo a teórica do teatro Barbara Engelhardt, esse aparelho teórico-conceitual, quando deslocado para o contexto do espaço teatral, assume também certo caráter cômico e caricatural, bem como

efeitos de paródia, sendo a dicção um traço marcante da atuação de seus atores, alternando entre discursos rápidos e sem pausa e súbitas passagens gritadas (ENGELHARDT, 2004). Pollesch justifica este procedimento pela necessidade de o texto provocar uma tensão nos atores, a partir do contraste entre alto ou baixo, ária ou recitativo (NIEDERMEIER, 2009, p.314). O que se cria, então, é uma verdadeira “luta dos atores contra a terminologia muito específica e a música teórica a serem transferidas da neutralidade científica para ‘personagens’ que falam em seu nome próprio”⁵². (ENGELHARDT, 2004).

Em seu texto “Uns geht es gut – Postdramatik, Poptheater, der Einbruch des Realen und die Neuerfindung des Bürgerlichen am Theater Basel” (2004), (Estamos bem – Pós-dramático, Teatro pop, a invasão do real e novas invenções da atitude burguesa no Theater Basel), Judith Gerstenberg e Matthias Günther caracterizam o teatro pop a partir de uma utilização marginal do texto como modo de apropriação do mundo, e da distância entre o texto e as imagens. As peças de Pollesch, segundo os autores, contrastam com esse tipo de teatro, justamente pela presença no texto de elaborações teóricas a partir das quais os atores tentam pensar os discursos conceituais em confronto com o público ao vivo, provocando uma emergência de seus corpos nesses próprios textos. E para que isso ocorra, exige-se do ator um alto investimento pessoal no sentido de encontrar determinado interesse sobre o tema, uma vez que não se trata da incorporação de personagens, mas sim da compreensão dos conceitos (GERSTENBERG & GÜNTHER, 2004, p.215).

No caso da exploração do modelo das telenovelas pelas peças de Pollesch, o efeito paródico se observa em um sentido subversivo. Como referido, a paródia pós-moderna tematizada por Linda Hutcheon aproxima-se do conteúdo semântico do termo pastiche, contraposto por Fredric Jameson. A diferença encontra-se na avaliação distinta do potencial crítico dessa figura. Enquanto o primeiro esvazia o seu efeito anulando a sua historicidade, Hutcheon, ao contrário, maximiza a sua força explicativa dando-lhe contornos pós-modernos ao radicalizar a sua historicidade pluritemporal acrescentando-lhe novos potenciais críticos e políticos expressos na heterogeneidade do simultâneo atravessada por múltiplas curvas temporais. No ensaio “Ein PS im Medienzeitalter. Mediale Mittel, Masken und

⁵² Tradução minha.

Metaphern im Theater von René Pollesch” (2004), a teórica e dramaturga alemã Birgit Lengers argumenta que as peças de Pollesch apenas se assemelham, de maneira superficial, às telenovelas, e que, em lugar de uma afirmação desse gênero, elas performam, de fato, uma “mascarada midiática subversiva”⁵³. (LENGERS, 2004, p.150). No entanto, mais do que a serviço de promover a discussão em termos dicotômicos entre cultura elevada (teatro, performance) e cultura de massa (televisão), a utilização das novelas aparece no teatro de Pollesch como elemento constitutivo:

Pollesch in fact uses soap opera as a constitutive element of his work. Mixing the postmodern discontent with narrative with the discontents of an apparently post-narrative condition, he starts developing the genre of the *telenovela* into new forms of narrative, more adequate for the age of what Pollesch analyzes as that of neo-liberalist globalization. (BREGGER, 2005).

Em lugar de explícito e incontestável, este questionamento político às vezes é ignorado, ou negado, sendo suas peças por alguns qualificadas simplesmente como comédias *trash*. No entanto, em sua aproximação entre o teatro de Brecht e a arte pós-moderna, a partir de uma tentativa de subversão da ideologia consumista, Hutcheon oferece perspectivas frutíferas de observação das peças de Pollesch, permitindo a identificação de seu potencial político para além de seu conteúdo, mas na própria maneira como este conteúdo se articula:

A obra de Brecht, assim como a do pós-modernismo, valoriza o processo (‘o andamento’) em detrimento do produto (‘o final’), e por isso o texto *qua* texto formal não possui valor fixo e definitivo em si e por si mesmo. Não é um objeto fechado e fetichizado, mas sim um processo aberto com uma situação enunciativa que se modifica junto com cada receptor, cujo posicionamento ideológico como consumidor (realizado pelo teatro realista e pela ficção) é o que o teatro épico e o pós-modernismo tentam subverter. (HUTCHEON, 1991, p.277).

Contra as críticas que acusam não apenas o teatro de Pollesch, mas o teatro pós-dramático de maneira geral, por posturas supostamente apolíticas, Hans-Thies Lehmann argumenta em seu livro *Escritura política no texto teatral*, publicado originalmente em 2002, com o título *Das politische Schreiben*, que um teatro

⁵³ Tradução minha.

político não é aquele que apresenta conteúdos políticos, mas sim, “um teatro que incorpore um relacionamento genuíno com o que é político”. (LEHMANN, 2009, p.5). Em sua ótica, o teatro pós-dramático oferece, sim, possibilidades políticas tanto à medida que desloca a percepção do espectador da sequência de ver e ouvir para o aspecto situativo (p.6) quanto no sentido de “interrupção”. (p.8). A ideia de ruptura pode se religar não apenas com pressupostos das vanguardas históricas como da *Performance Art*, que promove um rompimento com as regularidades do cotidiano e da ideia à primeira vista paradoxal, de que “o político no teatro deve ser pensado não como reprodução, mas como interrupção do que é político”. (p.8). Sob este aspecto, Lehmann situa o efeito político do teatro em um campo involuntário, além das intenções.

Assim como ocorre com muitas produções artísticas classificadas como pós-modernas e/ou pós-dramáticas, uma das grandes ambivalências do teatro de Pollesch reside no fato de que enquanto uns o identificam como apolítico, outros o classificam justamente como um teatro político, repetindo, assim, a disputa entre os detratores e os defensores da cultura pós-moderna pela interpretação mais “correta” ou plausível do fenômeno. Estes últimos, em sua maioria, concentram-se em aspectos de seu conteúdo, isto é, o caráter crítico de seus discursos e/ou o forte posicionamento político de alguns dos teóricos mais citados por ele. Esta perspectiva, entretanto, parece-me pouco produtiva para a observação do teatro de Pollesch, uma vez que, concordando com Lehmann, “(...) o que é político é expressivo no teatro se e apenas ele não for de alguma forma traduzível ou retraduzível para a lógica, a sintaxe ou a conceitualização do discurso político na realidade social.” (p.8).

Segundo a teórica Cornelia Niedermeier, em entrevista realizada com Pollesch, publicada em 2002 pelo jornal austríaco *Der Standard*, apesar da forte presença de questionamentos políticos, os textos construídos no teatro de Pollesch são tão absurdos que de alguma forma “desobedecem à mensagem intencionada”, exatamente aí diferindo de Brecht e de outros autores chamados de autores políticos, cujas peças se definiriam como didáticas a partir do seu ideário político. Ao longo da conversa com Niedermeier, Pollesch explicita que não se identifica com uma espécie de “seriedade da esquerda” conectada aos homens heterossexuais de esquerda que dirigiram as barricadas, bem como à hierarquia que pressupõe o público demandando um instrutor (NIEDERMEIER, 2009,

p.317). Além disso, ele assinala como diferencial que em sua maneira de trabalhar com os atores não existe a crença de poder tratar um tema representando-o (p.315).

Ainda nesta entrevista, Niedermeier instiga Pollesch, então, a explicar como seria o seu “esclarecimento não didático”:

O *gestus* é, espero, de posições agudas. Que a normalidade sempre satisfaz interesses. Não se trata portanto de ser um espelho ou ser um fórum. No entanto, se trata de ter um lugar, de existir diferente na realidade. Uma utopia de realidade. Uma tarefa seria talvez politizar a arte e com isso o público. Que exista um público autodefinido, que escolhe o teatro de acordo com suas necessidades. Não apenas de acordo com as necessidades de diversão. Mas de acordo com necessidades de esclarecimento de sua própria posição dentro da sociedade. (NIEDERMEIER, 2009, p.317).

Nesta explicação, fica claro que muito embora Pollesch reconheça o aspecto musealizado das posições de Brecht, ele acredita que recontextualizadas, muitas de suas ideias guardam uma significativa atualidade. Este pensamento, é desenvolvido por ele no texto dissertativo “Dialektisches Theater Now!” (Teatro dialético *Now!*), publicado no *Der Tagesspiel* em 2006. Pollesch enfatiza de início uma espécie de espanto com relação a práticas teatrais ocidentais contemporâneas que parecem desconhecer em absoluto a existência do teatro de Brecht, no sentido de se basearem em conceitos de representação de tal maneira comprometidos a refletir a vida que se tornam, ao contrário, fortemente desvinculados dela. Seu argumento fundamenta-se no exemplo do contraste entre a dublagem em alemão da atriz Penelope Cruz, em uma propaganda alemã de shampoo, com sotaque espanhol *fake*, e a dublagem nos filmes de que a atriz participa, onde sua voz é a de uma falante nativa de alemão. O questionamento de Pollesch é precisamente o seguinte: por que quando Penelope Cruz supostamente é “ela mesma”, tem de ser marcada e subjetivada por sua nacionalidade, e quando ela desempenha um personagem essa questão não se coloca? Para garantir que os espectadores não a confundam com o papel de uma mulher que lava o cabelo? Para garantir, então, sua legibilidade para os consumidores de shampoo? Ampliando ainda mais este tema, Pollesch indaga sobre os efeitos da tomada de decisões deste tipo, enfatizando a sua invisibilização, afetando, assim, a produção de toda uma determinada estética. O paralelo estabelecido por ele destaca a afirmação feita por

Joseph Beuyes de que o muro de Berlim deveria ser 5cm mais alto. Segundo Pollesch, uma tal assertiva produz imediatamente questionamentos como: quem calculou a altura do muro? Sob que condições? Ou seja, motiva um pensamento normalmente invisibilizado no cotidiano: que a altura do muro foi uma decisão de alguém, que alguém deliberou sobre isso: “Estas decisões não têm nada a ver conosco. Mas sempre tem alguém que pensa: sim! Um diretor. Um autor. Então, desde a perspectiva do espectador, este profissional e outros tomam decisões prejudiciais e domesticantes e que não tocam a vida, mas apenas determinada legibilidade”⁵⁴. (POLLESCH, 2009b, p.302).

Neste contexto, Pollesch contrasta as peças didáticas de Brecht (*Lehrstücke*) com o que ele chama de *Schaustücke*, ou seja, espetáculos existentes hoje em dia. Em sua ótica, enquanto as primeiras pressupõem problematização e análise explícitas de situações e conflitos específicos, as segundas seriam calcadas fortemente sobre formas de invisibilização, “em que tudo se torna desconectado da vida para poder falar dela”⁵⁵ (p.303).

Ao assumir, então, ao final de seu texto, a impossibilidade de um total reavivamento do teatro brechtiano hoje, e ao mesmo tempo reconhecendo a importância do radicalismo de Brecht e de sua tentativa de estabelecer articulações fortes entre arte e vida, Pollesch se coloca a seguinte indagação: “Como faço para que conflitos nos quais estão envolvidas as vidas vividas nessa sociedade em especial possam ser tematizados no teatro sem sempre controlar a comunicabilidade dessas experiências particulares?”⁵⁶ (p.303).

No que se refere a sua concepção sobre as conexões de seu próprio teatro com o aspecto político, a entrevista que concedeu a Jürgen Berger oferece um ponto elucidativo. À sua qualificação por Berger de “o crítico da globalização e da tecnologia do teatro alemão”, Pollesch contrapõe o seguinte argumento: “É exagerado dizer que sou o crítico da globalização. Há pessoas e grupos muito engajados que fazem isso através de ações práticas, enquanto eu tento somente descobrir como se pode falar disso no teatro”⁵⁷. (BERGER, 2003, p.341).

Fica clara aqui a distinção entre a prática de Pollesch e o trabalho de um diretor como Christoph Schlingensiefel, por exemplo, que propõe, a partir do teatro,

⁵⁴ Tradução minha.

⁵⁵ Tradução minha.

⁵⁶ Tradução minha.

⁵⁷ Tradução minha.

interferências concretas dentro do âmbito social. Pollesch, por sua vez, investiga estratégias de eficácia para um discurso teórico não domesticante no próprio palco. Se poderia argumentar que essa eficácia buscada por Pollesch seria apenas verificável no campo social. No entanto, também seria possível dizer que a própria verificação já se cristalizaria como tentativa de controle. Ambos, em última instância, são aproximáveis, contudo, por um conceito de teatro político conectado a ações individuais na esfera da vida cotidiana, muito mais do que por discursos homogeneizantes e tentativas de “educar”. Essa visão implica, em lugar de ideologias preconcebidas, objetivos concretos em situações específicas, baseados em intensos questionamentos do consenso e sua ação aplainadora de conflitos com relação a questões socialmente relevantes. Na ótica de Pollesch, esse tipo de ação se dá a partir da reflexão sobre sua própria prática, sua relação com os atores, suas condições de trabalho, isto é, sentir-se diretamente implicado pelo fazer teatro hoje.

Na perspectiva de Gerstenberg e Günther, o ideário proposto por Pollesch não se identifica com ações políticas de atribuição de identidades, mas, ao contrário, com a sua minimização ou dissolução no teatro. Isso implica a transformação e o despertar da consciência dos atores e do público, enquanto sujeitos confrontados com determinados problemas, e envolvidos em situações concretas. Neste âmbito, Pollesch opera a tentativa de descobrir como se pode entender a própria posição do sujeito em relação ao mundo (GERSTENBERG & GÜNTHER, 2004, p.216).

Para Schlingensief, por sua vez, essa questão se desenvolve de maneira mais abrangente, à medida que ele propõe ações que interferem de maneira imediata na vida de pessoas específicas. Em sua ótica, “the focus is on the individual. This refers not to the abstract notion, but to the concrete, mortal individuals who deal with their daily routine and do what they can to cash in society's promise of bourgeois happiness.” (SCHLINGENSIEF, 2011).

Especialmente conhecido como *enfant terrible* do teatro alemão, Schlingensief encontra-se no centro de variadas polêmicas com relação ao aspecto político de seus projetos artísticos, e simultaneamente ao aspecto artístico de seus projetos políticos. Fundou o partido Chance 2000, concorrendo às Bundestagswahlen (eleições parlamentares) de 1998 na Alemanha, formado por atores, artistas, desempregados, deficientes e quem mais quisesse participar. Esta

proposta marca a interseção de vários outros projetos seus, como por exemplo, o vídeo gravado com suas compras semanais na loja de departamentos alemã KaDeWe com um crescente número de desempregados, beneficiários da previdência social, deficientes, e outras pessoas socialmente qualificadas e desqualificadas; e o WAHLKAMPFZIRKUS '98, uma peça anunciada como um congresso do partido, em dezoito partes, com um programa diferente a cada noite. A campanha eleitoral do partido Chance 2000 estava, pois, relacionada a várias performances e eventos, como por exemplo, a performance *Baden im Wolfgangsee*, em que Schlingensief e outros atores, banhando-se nus no lago famoso próximo à casa de férias de Helmut Kohl gritaram: “Matem Helmut Kohl!” (SCHLINGENSIEF, 2011).

Este projeto sintetizava, segundo o próprio Schlingensief, o combate ao perigo da inércia, propondo transparência, curiosidade, desejo e vontade de agir, ou seja, um estado de permanente movimento. No site de Schlingensief, os objetivos do partido são descritos da seguinte maneira:

‘Action, action, action!’ is the motto. All those involved share an interest in making ‘politics artistic and art political’. The LAST CHANCE PARTY is as such not a purely political act, but a part of quintessentially Schlingensiefean performance art. Deeds are what count, or, as Schlingensief demands: “Go on and do something! It doesn't matter what. (SCHLINGENSIEF, 2011).

Outra ação polêmica de Schlingensief, *Ausländer raus – Bitte liebt Österreich* (Fora estrangeiros – amem a Áustria, por favor), ocorreu na Áustria em 2000, quando uma coalizão de extrema direita assumiu o governo. Ao lado da Ópera de Viena, foi instalado um container onde doze imigrantes viveram durante uma semana. Como no Big Brother, as pessoas podiam expulsar os imigrantes do container e decidir quem ia voltar para seu país. Todos os dias, duas pessoas eram tinham que sair. O vencedor poderia ganhar algum dinheiro e, na medida do possível, realizar um casamento com qualquer cidadão austríaco para assim assegurar sua permanência no país. No alto do container se lia “Ausländer raus”, e essa inscrição precisava ser renovada constantemente, uma vez que era apagada com ácido ou bombas, por muitas pessoas em sinal expressivo de protesto.

A crítica de Schlingensief também se dirigiu à Suíça, em sua montagem de *Hamlet*, na qual atuaram seis ex-neonazistas. O diretor escolheu o país como

cenário para a peça, comparando a neutralidade da Dinamarca de então à neutralidade suíça diante dos crescentes movimentos racistas e xenófobos no país (SCHLINGENSIEF, 2011).

O trabalho de Schlingensiefel aparece aqui porque assim como o de Pollesch, ainda que de outra maneira, propõe um envolvimento político dos indivíduos com suas vidas e com as esferas sociais em que estão inseridos. Este envolvimento, nas peças de Pollesch, assume caráter performativo, uma vez que ao mesmo tempo em que se fala sobre ele, é executado pelos atores na problematização de suas próprias condições de trabalho. Na referida entrevista com Cornelia Niedermeier, Pollesch questiona o trabalho de diretores que insistem em representar determinadas situações no palco para criticá-las. O exemplo oferecido por ele é a direção de Philip Tiedemann, de *Ich liebe dieses Land* (Eu amo este país), com estréia no Berliner Ensemble em 2001. Com texto de Peter Turrini, a peça tematiza a deportação de imigrantes, e no casting, Tiedemann selecionou um ator negro. Em uma das cenas de que este ator participa, seu personagem é levado à delegacia, onde durante a revista, os policiais lhe exigem que abram o próprio ânus. Pollesch argumenta que a reprodução dessa cena violenta no palco corresponde à reprodução da situação de dominação, e esclarece que o próprio ator lhe havia dito que para ele, fazer aquela cena “foi o inferno”⁵⁸. (NIEDERMEIER, 2009, p.315). Colocações paralelas referem-se, para Pollesch, à nudez das atrizes no teatro. Se em sua ótica, o seu teatro critica a lógica capitalista heterossexual masculina, a apresentação de uma mulher nua sobre o palco significa, em última instância, a dominação e o controle de um diretor sobre o corpo de uma atriz.

Um outro aspecto diretamente vinculado ao trabalho dos atores e profissionais de teatro de maneira geral acentua o potencial de autoexploração implícito no exercício dessas profissões, que pressupõe esforços exagerados e uma permanente disponibilidade integral dos parte dos atores. Sob este aspecto, à medida que os temas explorados nas peças de Pollesch se caracterizam, em grande parte, como relações de trabalho na era da globalização, são pensados e articulados com as condições concretas e imediatas do trabalho dos próprios atores. Isso significa a crítica ao elogio da autoexploração dos artistas, assim

⁵⁸ Tradução minha.

como da comercialização de seu trabalho. Neste sentido, o universo das fábricas, empresas e negócios não funciona representativamente como metáfora para o mundo dos atores; mais do que isso, atua como realidade complexamente construída em que se explicita a impossibilidade de se separar do mercado e da globalização e julgá-los a partir de fora. Falando sobre a sociedade neoliberal, no Prater, os atores já se inserem conscientemente nessa sociedade, aproveitando-se de sua própria crítica.

Sobre a peça *Erste Vorstellung* (Primeira apresentação), que estreou no Prater em 2002, cujo tema enfocava de maneira explícita a realidade dos artistas, Pollesch comenta na mesma entrevista:

Nós queríamos falar sobre os artistas como sujeitos de exibição nas precárias condições neoliberais. Somos convidados a trabalhar de forma muito flexível. Estamos dispostos completamente ao exercício da autoexploração, e isso vai ser comercializado com a realização. Isso se ensina, sobretudo quando se tem sucesso. E então se diria que valeu a pena. E os cem outros que não conseguiram nada, não interessam a ninguém. Além disso, vendemos nossa subjetividade como mercadoria no teatro. Então, vem a pergunta: Onde estão as práticas de resistência? Dito de forma radical, podemos responder: ok, então nós não atuamos.⁵⁹ (NIEDERMEIER, 2009, p.316).

3.3. Centrifugações

Car le temps de l'amour

C'est long et c'est court

Ça dure toujours

On s'en souvient

Enquanto a voz gravada de Vanessa Paradis entoa a canção *Le temps de l'amour*, as atrizes Christine Groß, Nina Kronjäger e Inga Busch dançam uma coreografia sensual em cima do pequeno palco montado à esquerda, em cujo fundo se lê em brilhantes letras garrafais a palavra LOVE. Os espectadores assistem a esta cena, de cabeças, e na maioria das vezes também de corpos inteiros voltados para a esquerda, já que seus assentos se localizam no centro do teatro. Ao mesmo tempo, o som de uma voz ao microfone disputa o espaço sonoro com a canção francesa, enquanto uma imagem central também concorre com a das

⁵⁹ Tradução minha.

atrizes. Trata-se de outra cena envolvendo os atores Martin Labrenz, Trystan Pütter e Volker Spengler, projetada no enorme telão situado bem diante do público. Atrás do telão ocorrem situações paralelas nem sempre presenciáveis de maneira simultânea imediata, sendo a projeção em vídeo utilizada como forma de devassar cenas suplementares para o olhar dos espectadores. Algo semelhante também ocorre com as interações realizadas enquanto os atores trocam de roupa, dentro do trailer posicionado à direita do público. Uma parte é presenciável ao vivo, a outra apenas visível no telão, onde se projetam simultaneamente imagens externas, cenas na rua e na entrada do teatro, ocorrendo em tempo real. Esta co-presença de imagens e sons, explodindo o espaço teatral ampliado para além das fronteiras do palco e da própria construção do Prater, é a sugerida na configuração perceptiva proposta pela peça *Tal der fliegenden Messer* (Vale das facas voadoras), de René Pollesch, estreada em 2008. Nela, os atores gritam textos como estes de Inga Busch:

I: NO CU! VOCÊ NÃO SÓ DISSE: ‘NUNCA MAIS SOCIALISMO!’ COMO TAMBÉM DISSE: ‘NUNCA, NUNCA MAIS SOCIALISMO!’ E NÃO SÓ QUIS FALAR SOBRE SENTIMENTALISMO, COMO AGORA ME VEM COM NEOMARXISMO! NÃO! RESPONDE À PERGUNTA, SEU MERDA! VOCÊ DISSE OU NÃO DISSE? SE VOCÊ AGORA DISSER QUE NÃO DISSE, AÍ... EU TAMBÉM NÃO SEI. NÃO ADIANTA CHORAR PELO LEITE DERRAMADO. SE VOCÊ DE REPENTE ESTÁ AQUI DE PÉ E NÃO SABE CERTAS COISAS, TEM QUE RELAXAR. PARA NÃO FICAR AMARGURADA E PARA NÃO ACHAR QUE A SOCIEDADE MENTIU PRA VOCÊ. PODE SER QUE ELA TENHA ME PROMETIDO QUE EU PODERIA TER VOCÊ. MAS SÓ TENHO 1,50M E NÃO CONVENÇO MUITO COMO BAILARINA. ENTÃO, NÃO DÁ. O QUE FAÇO AGORA?⁶⁰ (POLLESCH, 2009, p.264).

A ação performativa da explicitação de reflexões teóricas sobre o palco, nas peças de René Pollesch, revela-se a partir da simultaneidade entre a enunciação de um discurso teórico e a performance, à medida que as ações consumadas são constantemente anunciadas pelos atores, manifestando uma espécie de auto-observação explícita e permanente. Essa questão se elucida

⁶⁰ Tradução minha.

melhor se vinculada aos gritos frequentes proferidos pelos mesmos. A resposta de Pollesch à interrogação sobre os motivos deste procedimento é a seguinte: “o grito é ao mesmo tempo compreensão e desespero. Algo é entendido e ao mesmo tempo algo causa desespero...”⁶¹ (BERGER, 2003, p. 342). E em uma entrevista posterior propõe que o grito é concebido como reação ao conhecimento, não existindo temas interiorizados para serem emocionalizados no teatro: “O esclarecimento caminha em direção à possibilidade de falar sobre emoções. Ou seja, o tema precisa ser tratado como se existisse fora de si, ainda que tenha muito a ver consigo.”⁶² (NIEDERMEIER, 2009, p. 314).

Esta exteriorização sublinhada por Pollesch encontra eco naquele grito – aparentemente desconectado de qualquer palavra e propósito *expressivo* – sugerido nas primeiras linhas do primeiro capítulo desta tese. Esta associação, à primeira vista parecendo um tanto quanto despropositada, já que o grito da letra A em nada se parece ao grito de complexas reflexões teóricas, enfatiza, no entanto, o total descompromisso com a intenção de trazer à tona algum tipo de sentimento supostamente localizado na esfera interior do sujeito. Como acentuado nos próprios Pressupostos Teóricos destas investigações, a relação dicotômica entre superfície e profundidade consumada na prática hermenêutica, a partir da separação das ciências no contexto filosófico da crise da representação, condenou as humanidades a uma escavação perpétua partindo da forma exterior em direção ao conteúdo interno, implicitamente presente, mas ocultado. A emergência da subjetivação no campo das humanidades vinculou-se, portanto, à legitimação da interpretação como uma das funções centrais das ciências humanas – calcada na decodificação dos conteúdos latentes na expressão de formas artísticas – em oposição às ciências naturais, às quais caberia uma suposta objetivação derivada da materialidade concreta do corpo.

Em seu texto “Wo die Gefühle wohnen – Zur Performativität von Räumen” (Onde moram os sentimentos – Sobre a performatividade dos espaços), Jens Roselt oferece uma abordagem desta questão especificamente no âmbito do teatro, onde o compromisso com a expressão foi selado em termos da localização dos sentimentos dentro dos personagens – unidades fechadas, individuais e indivisíveis – precisando ser expressados, colocados pra fora, no espaço, mas ao

⁶¹ Tradução minha.

⁶² Tradução minha.

mesmo tempo de uma maneira comunicável e legível. Para este ponto de vista, em que o espaço funciona como uma espécie de janela para os sentimentos, enquanto a verdadeira matéria permanece trancada no interior do sujeito, Roselt escolhe a metáfora de um tubo de pasta de dentes que precisa ser espremido para que venha à tona seu conteúdo interno. Segundo o autor, nesta visão em sintonia com noções stanislavskianas como “centro interno” e “verdadeiro eu”, a perspectiva do espectador se orienta de fora para dentro, incluindo a expectativa de que os atores executem a personificação externa de estados internos (ROSELT, 2002, p. 69).

Esta atitude perceptiva chamada por ele de *centripetal* é contrastada em sua argumentação à atitude *centrifugal*, em que há uma dissolução da perspectiva central e uma espécie de explosão de subjetividades se autoafirmando como uma demonstração ou um experimento constantemente questionado no palco. Em sua ótica, essas duas situações de percepção podem ser descritas a partir da observação do espaço. Enquanto determinadas configurações espaciais sugerem o olhar centrípeto do espectador, direcionado para o centro, para dentro, buscando aí as respostas para suas interpretações, outras propõem um olhar mais difuso, impossibilitando qualquer tentativa de correspondência entre o dentro e o fora.

As peças de Pollesch são apontadas por Roselt, então, como exemplo de projetos teatrais pautados por atitudes perceptivas centrifugais. O primeiro aspecto destacado pelo autor configura-se no deslocamento dos textos teóricos para a boca dos atores, no espaço teatral. Segundo Roselt, esse movimento supõe uma passagem da terceira para a primeira pessoa, de modo que quando um ator enuncia determinados trechos teóricos, ocorre a tensão entre um texto escrito em terceira pessoa, dito por um ator em primeira pessoa. A esta tensão o autor acrescenta outra: a exaltação vocal, que se configura como a ação corporal mais em evidência, se comparada à forma relativamente tranquila com que agem os atores. Muitos desses textos teóricos são, então, gritados e acompanhados de insultos e palavrões, marcando uma espécie de confronto entre ator e texto.

A teórica do teatro Josette Féral oferece uma perspectiva interessante sobre a questão das emoções, vinculando-as diretamente aos atores, muito mais que à ideia de personagem. A partir dos estudos realizados por Elly Alida Konijn acerca das emoções no trabalho dos atores, Féral conclui o seguinte: “Les acteurs en situation de représentation n’éprouvent pas d’émotions liées au personnage et à l’action dramatique (...). Ce qu’ils éprouvent, en fait, avant tout, ce sont les

émotions liées aux actions qu'ils ont à accomplir (...): peur de la prise de parole en public, inquiétude d'être objet du regard d'autrui, souci de bien performer. Ces émotions sont prépondérantes sur scène et l'emportent sur celles liées aux personnages". (FÉRAL, 2001, p.16).

Neste sentido, coloca-se a ênfase sobre atores e atrizes em exposição, sobre a presença de corpos concretos, desvinculada da intenção de representar qualquer tipo de personagem. Em sua análise da peça *Stadt als Beute*, dirigida por Pollesch em 2001, Roselt destaca:

O gesto principal das três atrizes é o discurso direto. Suas frases são informações que são apresentadas convulsivamente numa entonação repetitiva. O espectador nunca sabe se estão explicando-se umas às outras ou a eles, os próprios espectadores. Também pode ser que o discurso sirva à afirmação delas mesmas. Alguns conceitos e formulações capturam-se e variam, como se se tratasse de uma forma gritada da brincadeira de crianças 'telefone sem fio'.⁶³ (ROSELT, 2002, p.71).

Sob este aspecto, o contraste entre os textos teóricos e sua forma de enunciação, gritada, produz mais uma vez a oscilação entre personalização e despersonalização. Mas que significa exatamente esta despersonalização? Em que medida não se trata mais uma vez do *Verfremdungseffekt* de Brecht? Minha hipótese é que precisamente neste ponto se poderia estabelecer uma distinção. Ao mesmo tempo em que se observa nas peças de Pollesch certo distanciamento, como ele próprio frizou, no sentido da tentativa de tratamento do tema "fora de si", de "falar sobre emoções", a não existência de personagens reconhecíveis em termos de individualidades fixas permite que os atores permanentemente se auto-observem, se contradigam e ao texto. Nesta ótica, inexiste uma hierarquia do conteúdo do texto sobre a dramaturgia das peças. Esta perspectiva é corroborada pelo teórico Timon Beyes, que associa a ausência de personagens enquanto entidades autônomas, nas peças de Pollesch, a certa onipresença do texto, desvinculada, no entanto, do compromisso brechtiano com a transmissão de seu conteúdo como mensagem:

There are no 'characters' or 'persons' being developed on stage, it is just texts: assemblies of popular management and entrepreneurship

⁶³ Tradução minha.

literature and ‘postmodern’ theory. What is completely missing is any ‘Brechtian’ way out pressed upon the audience. The actors throw themselves against the walls of the discourses constructing them as entrepreneurs of themselves, so to speak, without ever finding a way out. (BEYES, 2005)

Mas se nas peças de Pollesch os sentimentos não se situam dentro de personagens, onde é que eles estão? A leitura de Roselt sugere a ideia de que as subjetividades estão de tal forma explodidas que os sentimentos se localizam fora, como objetos do mundo, e portanto construídos também por nossas percepções. Neste contexto, retomando os pressupostos construtivistas que compõem a perspectiva teórica destas investigações, se pode dizer, em certo sentido, que esta exteriorização encontra-se em sintonia com certas perspectivas epistemológicas e teóricas, em que se enfatiza o enfoque não dicotômico entre razão e emoção, considerando, assim, a presença de fatores afetivos na construção de conhecimento. A partir dessa moldura, não se concebem os sentimentos como algo que os indivíduos possuem em seu interior, mas sim, como algo materializado por eles no contexto de processos construtivos cognitivos, isto é, como fenômenos complexos construídos a partir da articulação entre processos fisiológicos, psíquicos e sociais (OLINTO, 2008).

Em seu texto “Teoria da literatura: Muito prazer!”, Heidrun Krieger Olinto enfatiza o vínculo estabelecido por Luc Ciompi entre estímulos afetivos e o pensamento, a partir de uma perspectiva concebendo emoção e cognição no âmbito de processos circulares, autorreprodutivos e retroalimentativos: “Afetos dirigem o foco da nossa atenção e percepção de determinados conteúdos cognitivos de acordo com nossos sentimentos – de tristeza ou alegria, de medo ou raiva”. (p.167). A moldura construtivista conjugada a uma perspectiva a favor de uma “razão emocional intensa” favorece, então, relações não dicotômicas entre sujeito e objeto de investigação, bem como entre observador e objeto observado (OLINTO, 2008, p.170).

No âmbito dessa discussão, merece destaque ainda o marcador somático, mecanismo descrito por António Damásio em seu livro *O erro de Descartes*, originalmente publicado em 1994. A partir do estudo do caso de Phineas Gage, um homem inglês que teve seu cérebro atravessado por uma barra de ferro em um acidente em 1848, e com isso, sua personalidade profundamente alterada,

Damáσιο chegou à conclusão de que os sentimentos exercem função fundamental na tomada de decisões:

As alterações na personalidade de Gage não foram sutis. Ele já não conseguia fazer escolhas acertadas, e as que fazia não eram simplesmente neutras. Não eram as decisões reservadas e apagadas de alguém cuja mente está prejudicada e que receia agir, mas decisões ativamente desvantajosas. (DAMÁSIO, 2009, p.31).

O fato era que Gage também havia experimentado, como consequência do acidente, uma profunda alteração em sua capacidade de sentir emoções. Segundo Damásio, o marcador somático configura-se como um mecanismo cerebral que funciona como um alarme automático auxiliando na tomada de decisões a partir da associação de uma sensação corporal agradável ou desagradável ao resultado de determinada escolha, provocando a rejeição ou a aceitação de alternativas instantaneamente pelo indivíduo. Com essa hipótese, Damásio argumenta que pessoas com incapacidades de sentir veem prejudicadas determinadas funções racionais, como por exemplo, a realização de decisões (DAMÁSIO, 2009).

Mas o que isso tem a ver com as peças de Pollesch, que inclusive criticam a emocionalização no teatro e a produção de sentimentos na era da globalização? A ideia de que os sentimentos são como produtos que se podem vender e comprar, vinculados à prestação de serviços no contexto dos discursos empresariais pressupõe – em última instância e independente do juízo de valor que se lhe atribua – a sua própria construção pelos indivíduos a partir de suas percepções, implicada pela ideia mesma de “produção de sentimentos”.

No âmbito desses argumentos, parece-me ilustrativo o exemplo destacado pelo diretor teatral Frithwin Wagner-Lippok em seu projeto teórico-prático *Rebel.lió dels sentiments – formes performatives XX*, desenvolvido em Barcelona. Em sua ótica, as pessoas incorporam discursos e sentimentos a partir de suas experiências midiáticas, os quais reproduzem posteriormente em suas próprias vidas: “De repente as pessoas estão falando e sentindo como nas novelas!” (WAGNER-LIPPOK, 2010).

O teatro de Pollesch configura-se, pois, como particularmente produtivo para a integração de perspectivas teóricas que levam em conta aspectos afetivos, exibindo ao mesmo tempo formas inovadoras de lidar com os sentimentos no

teatro, tematizando performaticamente a crítica da exploração da economia dos sentimentos como aspecto da produção de normalidade a partir da comunicação:

N: EU AMO VOCÊ! E eu quero que você realize comigo agora “a nossa casa” nesse HOTEL! Tudo aqui me faz lembrar a minha casa, por não ter frigobar ou os seus sentimentos verdadeiros, isso tudo me faz lembrar ALGUMA COISA QUALQUER! Em casa ou o que for ou O QUE FOI UM DIA! Eu só não posso ficar pensando o tempo todo que aqui é uma fábrica de sentimentos. Que faço amor nessa fábrica de sentimentos. Nessa produção de um lar! Não quero nem PENSAR NISSO! E aí eu acho bom que tudo seja DEBAIXO DO PANO! ESSA PRODUÇÃO DO AMOR! Simplesmente não quero saber que aqui se produz amor por meio de práticas sociais orientadas comercialmente. SIMPLEMENTE NÃO QUERO SABER! Eu só quero amar você nessa PRODUÇÃO DE LARES! E ESQUECER que estou pagando por tudo aqui, pelo amor, por isso, pelo fato de estar mantendo uma relação com você, nessa FÁBRICA DE SENTIMENTOS. Aqui está sendo produzido um lar! Nesse hotel! Essa fábrica me lembra a minha casa ou o meu relacionamento com você e como eu o mantenho. E isso acaba jogando uma luz na produção da nossa casa ali em casa, do jeito que é produzido nesse hotel. Como os sentimentos são produzidos aqui, é o que eu me pergunto como é que é A PRODUÇÃO DOS SENTIMENTOS DE CASA!⁶⁴ (POLLESCH, 2002, p.6)

⁶⁴ Tradução de Christine Röhrig