

## ESCRITAS DO PRESENTE: EXPERIMENTOS TEATRAIS

Mariana Maia<sup>1</sup> (PUC-Rio)

### Resumo:

*O trabalho se propõe a esboçar uma perspectiva teórica para a compreensão das transformações ocorridas em novos processos comunicativos com especial acento sobre as atitudes perceptivas exigidas por determinadas experiências teatrais contemporâneas, sobretudo no que se refere às complexas relações entre texto e cena, corpo e tecnologia, e suas implicações sobre o questionamento do paradigma do teatro dramático. Estas indagações se situam em torno do eixo central do trabalho, que se refere à reflexão sobre possíveis deslocamentos entre a atividade teórica e a experiência teatral. Concretiza-se a tentativa de vincular esta mudança de percepção promovida por certos experimentos teatrais contemporâneos a perspectivas teóricas sistêmicas e não hermenêuticas.*

**Palavras-chave:** escrita, imaginação teórica, experimentos teatrais

### Introdução

Epígrafe: “Nosso teatro não melhora as teorias; apenas mostra como elas se relacionam com as nossas vidas”. René Pollesch. Vou gritar a epígrafe: “Nosso teatro não melhora as teorias; apenas mostra como elas se relacionam com as nossas vidas”. René Pollesch. Gritei a epígrafe apenas para que todos pudessem ver inchar a veia lateral do meu pescoço. Talvez eu não devesse ter anunciado que ia gritar a epígrafe. O fato é que gritar a epígrafe *aqui* será sempre, em última instância, um gesto institucional (ponto de interrogação entre parênteses). Talvez por isso, muitos não tenham visto inchar a veia lateral do meu pescoço. Mas, então, onde se pode gritar uma epígrafe? Pode-se gritar uma epígrafe? E mais alto ainda: todas essas teorias que lemos, conseguimos gritá-las?

Experimento: (Mulher abre um livro de Niklas Luhmann e grita um trecho) Uma mulher histórica?

O diretor alemão René Pollesch ocupa uma salinha lateral do Teatro Volksbühne de Berlin, chamada Prater. Ele sempre enfatizou que não é um autor de peças de teatro e tampouco um autor de textos destinados a outros diretores de teatro. No entanto, já recebeu inúmeros prêmios consagrados a autores de teatro, já tendo sido suas “peças” publicadas e analisadas como peças de teatro. Além disso, costuma ser perguntado se se considera um autor político (ENGELHARDT, 2004). Discutir sua auto-identificação ou não com a qualificação de dramaturgo implicaria redefinir a própria noção de dramaturgo e suas funções no contexto das manifestações teatrais contemporâneas. Interessa-me, muito mais, no entanto, o fato de seu teatro incorporar fragmentos teóricos extraídos de livros e estudos especializados, a serem propulsados pelos atores com extrema rapidez, a partir do ritmo marcante de gritos e pontuações verbais intercaladas, tais como MERDA, PORRA e PUTA. Essa incorporação me interessa não apenas enquanto sintoma da explosão da categoria do drama e de uma possível inserção na esfera do que se chamaria hoje de teatro pós-dramático, 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 auto-ironia intelectual e a permissividade ao prazer estético.

Que textos seriam esses, então?

*Heidi hoh, Três mulheres históricas*, ou a trilogia *Insourcing do lar, pessoas nos hotéis de merda, Cidade roubada e Sexo*, por exemplo. Essas encenações combinam fragmentos e idéias, entre outros, de Donna Haraway, Agamben, Deleuze e Judith Butler, sem, no entanto, traduzi-los para a cena de forma metafórica ou simbólica. Esse aparelho teórico-conceitual usado por Pollesch, quando deslocado para o contexto do espaço teatral, assume também certo caráter cômico e caricatural, bem como efeitos de paródia, a partir da própria “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”. (ENGELHARDT, 2004). Mas o que significa falar em seu nome próprio. O que é para um ator e para um “personagem” falar em seu nome próprio.

## 1.

Gostaria de justapor agora a contraditória inserção institucional da chamada arte pós-moderna no interior dos museus, apontada por Andreas Huyssen na breve narrativa da visita à VII Documenta de Kassel com seu filho de 5 anos, à conhecida advertência ouvida atualmente pelos espectadores antes do início da maioria das peças teatrais em cartaz no Rio de Janeiro: “é proibido fotografar ou filmar este espetáculo sem a prévia autorização da produção”. A constatação de um ímpeto quase irrefreável de fotografar a cena que mobilizou tamanha inquietação vinculada ao direito de imagem sem dúvida alguma combina com um conglomerado de cliques em direção a uma Monalisa envidraçada. Mas o que motiva as minhas reflexões é observar que tipos de olhares são suscitados por determinados experimentos teatrais contemporâneos a partir da relação complexa, de estilo e restauração, estabelecida com a aura. Em verdade, essa justaposição serviu para introduzir de forma problemática e a partir de molduras complexas a discussão – muito específica para o teatro – sobre a *presença*, absolutamente indissociável desses novos olhares:

Uma peça não é um livro, um quadro, um discurso, mas uma duração, uma dura prova para os sentidos: isso quer dizer que ela dura, que ela cansa, que é duro para nossos corpos todo este alarido. É preciso que eles saiam exaustos, tomados de um *fou rire* inextinguível e perturbador (NOVARINA, 1989. p.18).

Mas e quando a peça prevê esteticamente a possibilidade dessas novas observações insidiosas? A pergunta talvez deva ser formulada assim: que orifícios são esses através dos quais determinadas peças nos impelem a olhá-las?

A partir de uma análise centrada sobre o teatro europeu, sobretudo o francês, o teórico do teatro alemão Hans-Thies Lehmann propõe a emergência de um novo paradigma estético, entre os anos 70 e 90, o qual ele denomina “teatro pós-dramático”. Ao justapor a noção de teatro à de drama, o termo oferece não somente a possibilidade de tensão entre a dimensão textual e a da encenação, mas a configuração da autonomia mesma de uma em

relação à outra. É nesse sentido que a idéia de desestabilização de hierarquias perpassa certas práticas teatrais atuais. O que seria, pois, esses experimentos teatrais que à primeira vista parecem ter superado o modelo dramático? De que maneira compreende-se esse desconfortável prefixo *pós* que parece simultaneamente indicar o esgotamento de um paradigma e a sua permanente recontextualização? Ensaiar respostas, de fato, exige o pressuposto de enfoques não dicotômicos.

Para entender essa mudança paradigmática descrita por Lehmann é necessário, de início, adotar uma perspectiva relacional. Sua proposta concretiza-se declaradamente como uma análise de características estéticas presentes em determinadas produções teatrais contemporâneas, que teriam em comum apenas o afastamento do drama, estruturado basicamente sobre a fábula, o enredo, os personagens e suas ações; mas, no entanto, seguindo direções diversas. O fato de tais elementos dramáticos serem depreendidos exclusivamente do texto afastou a noção de drama da idéia de teatro, enquanto práxis cênica. O teatro pós-dramático propõe, então, uma rearticulação contextualizada de ambas as noções, de forma a produzir uma atitude de recepção diferente em relação ao fenômeno teatral.

Segundo Hans Ulrich Gumbrecht em seu ensaio “Produção de presença perpassada de ausência. Sobre música, libreto e encenação” (2001), apesar de simultaneamente constitutivos de qualquer manifestação cultural, os componentes de sentido e de presença podem estar associados em maior ou menor grau com cada manifestação – a cultura medieval identificando-se, assim, muito mais fortemente com a produção de presença, enquanto a Europa do século XVII, cartesiana, acentuadamente vinculada à produção de sentido. Além disso, no que se refere aos fenômenos culturais, na literatura, por exemplo, a produção de sentido se dá mais enfaticamente que na música, em que a presença, por sua vez, é mais marcante. Na ópera, que surge já com o Renascimento, há uma hibridização mais equalizada, uma vez que ao mesmo tempo em que o libreto introduz os componentes de sentido, é na encenação que se manifesta a presença.

Nessa perspectiva, o que ocorre no caso da ópera é a emergência da substância sonora a partir de uma forma já dada de antemão, i.e, a ação que consta no libreto. É apenas porque já conhecida e esperada que a forma possibilita a emergência da substância. Sob esse aspecto, a noção de evento, que do ponto de vista do sentido se caracterizaria somente como elemento imprevisível, configura-se agora a partir da produção de um “efeito de presença”. O exemplo fornecido por Gumbrecht é o momento de abertura de um concerto: “o momento em que surge o primeiro som, mesmo sendo esperado por todos e a sua identidade fazendo parte, pelo menos, da expectativa dos especialistas. Sem o efeito desse tipo de evento de abertura – ou seja, tratando-se apenas da novidade dos conteúdos – as encenações sofreriam um desgaste rápido em suas repetições regulares”. (GUMBRECHT, 2001, p.14).

Voltando às fotografias interditas na maior parte das salas de espetáculo do Rio, seria essencial perguntar que salas são essas, que peças apresentam e para que público. As respostas produzirão possibilidades de fotos radicalmente diferentes.

## **2.**

O espectador cego deve ouvir estalar e deglutir, deve se perguntar o que está sendo comido ali no palco. O que é que eles comem? Mastigar ou

engolir. Mastigação, sucção, deglutição. Pedacos de texto devem ser mordidos, atacados com má fé pelos comedores (lábios, dentes); outros pedacos devem ser rapidamente tragados, deglutidos, devorados, aspirados, engolidos (...) (NOVARINA, 1989. p. 10)

No trabalho de René Pollesch, o texto exerce uma força motora a partir da qual, nos ensaios, com as contribuições pessoais dos atores e as discussões, a encenação é delineada. O método baseia-se sobretudo no debate, durante muitas semanas, das questões suscitadas pelo texto, contando com a análise de textos teóricos relacionáveis. Pollesch enfatiza que não precisa de atores executantes, mas pensantes: “Se, por exemplo, Donna Haraway, a cujas teorias sempre me refiro, quisesse criar seu próprio teatro, ele seria muito melhor do que qualquer coisa que sou capaz de fazer. Mas já que ela não está interessada, eu, que acho seus textos importantes, preciso encontrar uma maneira de apresentá-los.” (POLLESCH, 2007)

Noções como ação dramática e personagem são então abolidas porque não há personagens que sejam especificamente masculinos ou femininos ou que sejam definidos em termos de suas funções sociais do início ao fim. E nem repartições específicas do texto que poderiam criar hierarquias pelo conteúdo ou duração. Os atores não interpretam papéis, não contam histórias: eles pensam juntos, seguindo um fluxo ininterrupto de palavras, recomeçando ou se perdendo em suas idéias. (ENGELHARDT, 2004).

O teatro de Pollesch se orienta segundo jogos de reflexão que se travam sempre sobre vias alternativas, ou seja, para além do consenso científico, enfatizando determinados processos atuais de transformação da sociedade – globalização, tecnologia do poder, formas próprias do trabalho de prestação de serviços – que por sua vez produzem certas convenções que são então (re) produzidas como “normalidade”, entre as quais a hierarquia dos papéis ligados à diferenciação sexual e à heterossexualidade, ou a ilusão usada há muito pelo neoliberalismo de uma realização pessoal pelo trabalho livre.

A Volksbühne, situada na antiga Berlin oriental, se caracteriza por sua concepção de teatro como momento direto de debate público. A atmosfera que envolve o trabalho é a de discussões fervorosas, a partir da reunião de indivíduos em torno de valores comuns. No programa da peça *Golden fließt der Stahl*, Frank Castorf, o diretor do teatro, distinguiu os artistas da ex-RDA de seus homólogos pós-modernos ocidentais pelo fato de se considerarem “mesmo ironicamente” como “políticos mal-sucedidos” que contribuiriam de alguma forma com a ideologia. (LEHMANN, 2002, p.196).

Em entrevista concedida a um jornal polonês, ao ser indagado sobre a aparente contradição de explicitamente não se considerar contra o capitalismo e o fato de seu teatro ser sempre observado de forma anti-capitalista e contra o sistema, Pollesch assume a ambivalência de seu projeto estético a partir do exemplo de sua peça *Pablo na filial de supermercados Plus*, que não apenas critica as estratégias neoliberais mas também mostra a sua intensidade, a qual ele próprio considera muito interessante. 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”. (POLLESCH, 2007).

## Conclusão

“Por que seus atores gritam com tanta frequência?”, perguntou Jürgen Berger para René Pollesch numa entrevista. A resposta foi assim: “Devido a uma constatação e a um desespero. Eles não gritam no entanto para voltar a velhos conceitos de subjetividade, não se trata de individualizar através de conflitos, mas antes de afastá-los. No cerne do meu trabalho eu repudio concepções de teatro que fingem ser possível uma elaboração dos conflitos sociais atuais por meio de uma individualização no palco.” (POLLESCH, 2007).

Um teatro falado por sujeitos a-teatrais? Um teatro de discurso? Um teatro de mulheres? Um teatro? Que forma de ação social seria essa cuja complexidade por enquanto nos escapa à redução? Por ora, pode-se apenas adotar um ponto de vista sísmico, que observa e sente os abalos sofridos por fronteiras que já estavam à espera de tremores.

Termino com uma “imagem muda com força”. Esta expressão foi utilizada por Barthes, no primeiro volume de *A preparação do romance*, na parte dedicada à análise do haicai japonês. Neste ponto, Barthes faz uma distinção entre silêncio e “som cortado”, a partir do exemplo do cinema mudo. Segundo ele, o silêncio – que sempre permite a construção de sentido – está ausente dos filmes mudos, os quais abrigam efetivamente o som cortado, isto é, “a fala ao longe, presente e apagada, ali, sob o apagamento, inaudível sem que seja por confusão, interferência, zumbido: o inaudível puro, que não provém de um ruído, mudo; surdo e mudo: a Imagem é, assim, muda com força”. (BARTHES, 2005, p.120-121).

## Referências Bibliográficas

- BARTHES, Roland. *A preparação do romance*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, Vol.1.
- ENGELHARDT, Bárbara. Marquer la normalité. *Courrier Théâtrallemund – Gros Plan – Réflexions sur le théâtre de René Pollesch*, n.3, juin 2004.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. Produção de presença perpassada de ausência. Sobre música, libreto e encenação. Rio de Janeiro, *Palavra*, 7, 2001, p.10-19.
- HUYSEN, Andreas. Mapeando o pós-moderno. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Le théâtre post-dramatique*. Paris: l’Arche, 2002.
- LUHMANN, Niklas. *O amor como paixão. Para a codificação da intimidade*. Lisboa: Difel, s/d.
- NOVARINA, Valère. *Le théâtre des paroles*. Paris: P.O.L, 1989.
- POLLESCH, René. *Insourcing do lar. Pessoas nos hotéis de merda*. Tradução para o português de Christine Röhrig. Goethe Institut, 2003.
- POLLESCH, René. *Cidade Roubada*. Tradução para o português de Christine Röhrig. Goethe Institut, 2003.
- POLLESCH, René. *Sexo*. Tradução para o espanhol de Pola Iriarte e Sven Olsson-Iriarte.
- POLLESCH, René. AMBIVALENCE Interview with Rene Pollesch. *TR Warszawa (Teatr Rozmaitości)*. Entrevista concedida a Piotr Gruszczyński. <http://www.trwarszawa.pl/en/home/861/index.html> Acessada em outubro de 2007.

## **Autora**

<sup>1</sup> **Mariana MAIA, Doutoranda**

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio)

Departamento de Letras

e-mail: [maiasimoni@gmail.com](mailto:maiasimoni@gmail.com)