

Para (não) terminar

Justaponto 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. A observação dos tipos de olhares suscitados por determinados experimentos teatrais contemporâneos a partir da relação complexa, de estilhaço e restauração, estabelecida com a aura motiva a ênfase 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 espreitá-las?

As encenações de René Pollesch certamente situam-se entre essas peças. Isso se evidencia nas atitudes perceptivas que elas sugerem ao olhar do espectador, centrifugamente orientado. No entanto, não é apenas a sua percepção visual que é ativada e mobilizada enquanto todos aqueles fragmentos teóricos são gritados até a rouquidão dos atores, mas também os ouvidos e os corpos inteiros, em constante movimento, tentando captar as mínimas centelhas e estilhaços dos fios narrativos desconectados que emergem diante deles, penetrando-os tempestuosamente.

Ainda segundo Valère Novarina:

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)

Neste ponto se torna claro que esta tese está fisicamente se esvaindo no sentido de que o leitor já pode constatar em suas próprias mãos a diferença na quantidade de páginas que se acumulam à esquerda e as poucas que restam a virar.

Agora *ela* está achando que talvez seja interessante escrever ainda sobre René Pollesch, a partir da dificuldade apontada por Gilles Deleuze em “sair do buraco negro da subjetividade, da consciência e da memória, do casal e da conjugalidade. O quanto se é tentado a se deixar prender aí, a se agarrar a um *rosto...*” (DELEUZE, 2007, p.56).

Poderia, para isso, evocar uma “imagem muda com força”, expressão utilizada por Roland Barthes, no primeiro volume de *A preparação do romance*, na parte dedicada à análise do haikai japonês. Neste ponto, Barthes estabelece uma distinção entre silêncio e “som cortado”, exemplificado pelo 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).

Poderia também pensar em *India Song* (1975), de Marguerite Duras. Nas suas indicações de encenação, ela sugere que as vozes 1 e 2 sejam vozes de mulheres. Nunca serão gritadas e sua doçura deverá permanecer constante. As vozes poderão ser captadas em tonalidades cristalinas, no entanto, em níveis de sonoridade diferenciados segundo objetivos desejados. Por exemplo: quando centradas sobre sua própria história, elas estarão maciçamente presentes percebendo com nitidez a diferença entre a sua paixão mútua. Assim como se torna captável o espanto da voz 2 diante da “vertigem” incessante da voz 1 em relação à história evocada: “Il s’agit du danger auquel est exposée la voix 1 de se

‘perdre’ dans l’histoire d’ *India Song*, révolue, *légendaire*. Et de quitter sa propre vie”. (DURAS, 1975, s/p).

Ou na noção de “défiguration” sugerida por Evelyne Grossman ao delinear essa espécie de força desestabilizadora capaz de afetar a figura perturbando seus contornos cristalizados e tipificados. A figura estaria ligada à ideia de imobilidade e estratificação, e a desfiguração consistiria no abalo desse seu poder de agregação, através da “mise en acte d’une oeuvre se soutenant de l’infini procès de sa destruction”. (GROSSMAN, 2004, p.18) Ocorre o estilhamento da identidade una, fixa, imutável, a favor da constante construção e reconstrução de processos identitários instáveis, temporários e contingentes. Nesse sentido, segundo a autora, o movimento destrutivo não precisa ser necessariamente violento, mas antes erótico e amoroso: a dissolução das figuras é acompanhada por reinvenções infinitas: “La défiguration est tout à la fois dé-création et re-création permanente (‘sempiternelle’, aurait dit Artaud) des formes provisoires et fragiles de soi et de l’autre. Non pas donc, se conformer mais délier, déplacer, jouer, aimer”. (p.9).

Sua ideia era instaurar a possibilidade de encenação da palavra como estratégia de não fixá-la nos limites da escrita, ou seja, a partir de sua relação direta com o corpo – exposto, denunciado, em cena – a palavra escrita, agora também falada (ao menos como possibilidade), torna-se absolutamente indissociável desse corpo que a pronuncia. Ao mesmo tempo *ela* começa a achar que tentativas de explicação esvaziariam possíveis potências desse discurso encarnado. Como se a palavra pudesse se autodestruir pela proliferação e pelo excesso. Mas então *ela* pensou que não. A ideia de desdobrar-se em outra, de exteriorizar seu discurso, a partir da manifestação constante de sua autorreflexividade permanente – um *ela* em itálico – poderia explicitar o risco e o desafio de criar vida a partir dessa condição. Nas palavras de Pollesch conforme Haraway, a “conversa como modo vida promissor” (POLLESCH, 2009, p.303).

Ela decide, então, retomar a pergunta da atriz Inga Busch: “Pollesch, why does my character love someone who has no life?” A resposta é contundente: “You don’t love someone with no life. It’s someone who invents his own life”. (ALBERTI, DEHNE & GRONENBORN, 2005).

Na verdade, é necessário mesmo explicitar o lugar em que se deu este diálogo: o filme alemão *Stadt als Beute* (2005), dirigido por Irene von Alberti,

Miriam Dehne e Esther Gronenborn a partir do texto homônimo de Pollesch, que participa do filme também como ator, ou melhor, como ele próprio, o diretor de teatro René Pollesch. Os atores que trabalham com ele atuam igualmente no filme como atores do Prater, dirigidos por René Pollesch. Inga Busch, que já trabalhou várias vezes em projetos de Pollesch, neste filme, é a atriz Lizzy. A partir de três histórias entrelaçadas em uma temporalidade muito específica, Berlim emerge como contexto particular em que se permeiam e complexificam relações entre teatro e vida. Naquele diálogo, Inga Busch interpela o corpo a sua frente, chamando-o vocativamente de “Pollesch”, com uma indagação que explicitamente se refere a “seu personagem”. Esse corpo a sua frente – Pollesch – em sua resposta funde “seu personagem” com “você”. O fato é que muito mais do que sobre o próprio texto original da peça, o filme baseia-se em pressupostos do trabalho teórico e prático de Pollesch, entre os quais – e talvez principalmente – a hibridação entre arte e vida, no sentido de propiciar aos atores a sensação de estarem diretamente implicados no texto que pronunciam. “Talvez principalmente”, porque é esta premissa que lhes permite gritar teorias em cena: a possibilidade de relacioná-las com a vida. Nas palavras do próprio Pollesch: “Nosso teatro não melhora as teorias; apenas mostra como elas se relacionam com as nossas vidas”. (POLLESCH, 2003)

A questão toda que se coloca, assim, para ela, é como falar de René Pollesch e seu experimento teatral, sem reduzir sua força estética e política, apenas em fragmentos de um discurso a ser enquadrado entre tantos outros que legitimam talvez o mesmo modelo de subjetividade que seu teatro procura afastar? Como falar de René Pollesch sem negá-lo? Provavelmente essas questões perpassaram também a própria tentativa de fazer um filme sobre uma de suas peças. No entanto, até que ponto e em que medida se diferenciam o esforço teórico e o estético no sentido mesmo da enunciação?

A essas indagações *ela* acrescentou algumas mais: poderia relacionar um tal imbricamento entre arte e vida a uma ideia de pós-modernismo no teatro? Como vincular conceitualmente a noção de pós-modernismo com conceitos de teatro pós-dramático e performativo? E com a ideia atualmente em voga de teatro contemporâneo? E com tantos outros termos que parecem abrir-se cada vez mais como imensos guarda-chuvas vocabulares tentando dar conta de experiências teatrais hoje? Em que medida as relações entre esses novos termos, sua própria

transformação em conceitos, dizem respeito ao âmbito da produção mesma dos discursos teóricos?

O ensaio de possíveis respostas certamente implica a assumpção e explicitação de seus pressupostos teóricos enquanto perspectivas de construção de objetos de investigação. Pollesch apareceu nesta tese, como já esclarecido antes, como filigrana acusando a diversidade de experiências teatrais contemporâneas, com frequência obscurecida pela criação de etiquetas em suas tentativas de sistematizar do fenômeno teatral hoje. Neste contexto, enquanto filigrana, materializa a realização de uma escolha, vinculada, por sua vez, não apenas a aspectos teóricos na construção de conhecimentos, mas também a razões que habitam o mundo dos afetos.

Termino, então, evocando o belo exemplo escolhido por Thomas Kuhn, para justificar a adesão de Kepler às convicções copernicanas, sintetizada por sua adoração do sol: “Cientistas individuais abraçam um novo paradigma por toda uma sorte de razões e normalmente por várias delas ao mesmo tempo. Algumas dessas razões (...) encontram-se inteiramente fora da esfera aparente da ciência”. (KUHN, 1970 p.193).