

# Um teatro pós-autônomo hoje?

## Observações sobre estratégias performativas de René Pollesch

Mariana Simoni

(Pontifícia Universidade Católica-Rio)

### Resumo

O artigo se propõe a discutir a adequação, para a esfera transdisciplinar dos estudos literários e teatrais, do termo pós-autônomo, proposto por Josefina Ludmer, a partir da ênfase sobre o caráter relacional em que se tensionam noções de autonomia e pós-autonomia. O teatro do diretor alemão contemporâneo René Pollesch será abordado no contexto dos debates sobre o pós-moderno e o pós-dramático no teatro de hoje.

**Palavras-chave:** pós-autonomia; performatividade; pós-modernismo; teatro pós-dramático; René Pollesch.

### Abstract

This article discusses the adequation of Josefina Ludmer's term *postautonomous* to the transdisciplinary field of literary and theatrical studies, departing from the emphasis on the relational connection between the notions of autonomy and postautonomy. The work of contemporary German theatre director René Pollesch will be approached in the context of the debates upon the postmodern and postdramatic in today's theatre.

**Keywords:** postautonomy; performativity; postmodernism; postdramatic theatre; René Pollesch.

A principal contribuição da polêmica recuperação por Josefina Ludmer da noção de autonomia para a discussão da produção “literária” contemporânea, a partir da justaposição do perturbador prefixo “pós”, certamente reside na ênfase sobre o aspecto relacional do termo pós-autônomo, cunhado pela teórica na tentativa de designar aquelas escrituras avessas a identificações estéticas com critérios literários e paradoxalmente afirmativas de sua própria inscrição social na categoria “literatura” (LUDMER, 2007). Noção central nos discursos da modernidade, a autonomia da arte parece ser recontextualizada na cena teórica pós-moderna a partir de afinidades muito mais com as reivindicações das vanguardas históricas do que propriamente com manifestações associadas ao modernismo.

Particularmente, este aspecto oferece perspectivas produtivas para a discussão do termo pós-autônomo na interseção entre estudos literários e teatrais. Isso porque esta distinção entre vanguardas e modernismo, no contexto do debate sobre o pós-moderno, permite introduzir o conceito de performance e suas vinculações com determinados experimentos teatrais do presente, indagando possibilidades de adequação do termo pós-autônomo para o teatro hoje.

De forma análoga ao que ocorre com o termo “pós-moderno” em sua conexão com o “moderno”, a relacionalidade do termo pós-autônomo reside precisamente em sua dependência da constante recontextualização da própria noção de autonomia, no sentido de problematizar e recolocar, permanentemente, a questão do valor da literatura e a discussão dos pressupostos de suas formas em emergência:

Podem situar-se ou não simbolicamente dentro da literatura e seguir ostentando os atributos que as definiam antes, quando eram totalmente ‘literatura’ (...). Isso não muda seu estatuto de literaturas pós-autônomas. Nas duas posições ou em suas nuances, essas escrituras colocam o problema do valor literário. Eu gosto e não me importa se são boas ou ruins enquanto literatura. Tudo depende de como se lê a literatura hoje. Ou de onde se leia. (LUDMER, 2007)

A partir do acento sobre esta oscilação abordarei, na segunda parte deste artigo, o trabalho do diretor alemão René Pollesch, muito mais que como mero exemplo ilustrativo, como filigrana, sintoma da

heterogeneidade das manifestações teatrais contemporâneas, que dividem teóricos na escolha de etiquetas fluídas, escorregadias e transitórias – performativas, pós-modernas, pós-dramáticas... Pós-autônomas?

As peças de Pollesch situam-se em uma posição “diaspórica” semelhante àquela apontada por Ludmer em sua adjetivação de certas escrituras contemporâneas (LUDMER, 2007). Aparecem como teatro, são apresentadas em edifícios convencionados como teatro, mas não são “legíveis” segundo critérios teatrais tradicionalmente subordinados a categorias literárias estabelecendo uma hierarquia em que todos os elementos cênicos estão submetidos ao texto e reduzidos à função de expressá-lo. Entre outras ambivalências, os atores, na maioria das vezes, mantêm seus próprios nomes e o que se vê em cena é e não é teatro, é simultaneamente ficção e realidade, transladando-se as formulações de Ludmer.

Para discutir a adequação, ou não, do termo pós-autônomo no contexto do teatro de hoje, torna-se, portanto, indispensável pensar as relações entre a própria noção de autonomia e as vanguardas e neovanguardas, bem como entre os conceitos de pós-modernismo e performance. Ambos os aspectos são fundamentais para entender a relacionalidade entre autonomia e pós-autonomia proposta por Ludmer, e enxergar a oscilação entre figura e fundo sugerida por ela: “ou se vê a mudança no estatuto da literatura, e então aparece outra episteme e outros modos de ler. Ou não se vê ou se nega, e então seguiria existindo literatura e não literatura, ou ruim e boa literatura” (LUDMER, 2007).

1.

A defesa da autonomia da arte, que em Kant e Hegel esteve vinculada à legitimação de critérios racionais na delimitação do campo artístico em oposição a tendências filosóficas subjetivistas e irracionalistas, na teoria literária das primeiras décadas do século 20, proeminentemente da Rússia pós-revolucionária, coloca-se a serviço de salvaguardar a esfera da arte contra a instrumentalização por princípios econômicos capitalistas materializados pela cultura de massa. Nos anos 60, a autonomia da arte é mais uma vez proclamada, na recuperação do debate entre apocalípticos e integrados com relação à cultura de massa, especialmente no âmbito da teoria de Adorno e da Escola de Frankfurt.

Uma abordagem da revitalização do projeto vanguardista nos

anos de 1960 aponta para o enfoque da relação da neovanguarda com a indústria cultural como distintiva entre a emergência desse fenômeno nos EUA e na Europa. Segundo o teórico alemão Andreas Huyssen, a neovanguarda europeia se distancia da norte-americana por uma maior conscientização de sua própria cooptação com a indústria cultural, ou seja, por uma postura relativamente crítica à cultura de massa, relacionando-se, portanto, em continuidade com pressupostos elitistas do movimento modernista. O alto modernismo se configuraria, pois, como expressão de uma elite cultural que, em última instância, vinculasse a valores de uma tradição europeia que legitima o poder político de uma classe burguesa, excluindo do cânone uma cultura voltada para as massas. Nos EUA, ao contrário, o projeto das neovanguardas situa-se, nos anos da contracultura, em sintonia efetiva com as reivindicações de certas vanguardas históricas, e é precisamente sob este aspecto que se pode localizar a emergência tanto do fenômeno do pós-modernismo de maneira mais ampla, quanto especificamente da prática da *Performance Art*, em território norte-americano, a partir de alguma minimização da distinção – tão enfatizada no alto modernismo – entre alta e baixa cultura (HUYSSSEN, 1986).

Em *Theory of the Avant-Garde* (1984), o teórico da literatura alemão Peter Bürger propõe pensar a autonomia enquanto estatuto alcançado historicamente pela arte a partir do desenvolvimento não sincrônico de categorias individuais, tais como arte sacra, arte da corte e arte burguesa – na qual a autonomia seria completamente consumada. Na tentativa de dar conta deste não sincronismo, esboça uma tipologia histórica que se reduz deliberadamente a três elementos: função, produção e recepção. Com relação à arte sacra, sua função se caracteriza como a de culto, estando totalmente integrada à instituição social “religião” e sendo produzida e recebida coletivamente. A arte da corte, por sua vez, exerce função de representação, enquanto legitimadora do poder da nobreza. A passagem da arte sacra para a da corte já apresenta um primeiro nível de emancipação da arte da práxis social; no entanto, apenas identificável a partir da produção, em que já começa a ocorrer uma consciência de singularidade da atividade do artista; a recepção, por seu lado, permanecendo coletiva. E, por fim, a arte burguesa, cuja função não encontra lugar dentro da esfera da práxis da vida – já que serve à autocompreensão da burguesia enquanto uma nova classe que se forma – e cujas produção e recepção também dela são excluídas, porque

já se constituem como atos individuais (BÜRGER, 1984, p.47). Segundo Bürger, o não sincronismo do desenvolvimento dessas categorias pode ser demonstrado da seguinte forma: a produção individual da arte na sociedade burguesa origina-se do patronato que ocorria na corte enquanto a arte da corte ainda continuava integrada à práxis da vida tanto na recepção, ainda coletiva, quanto na função, à medida que enquanto objeto de representação a arte tinha um uso específico, apesar de o conteúdo das obras ter mudado. É apenas com a arte burguesa que a autonomia atinge o nível da recepção, que passa a ocorrer por parte de indivíduos isolados. O romance seria, então, o gênero literário que melhor expressaria este novo modo de recepção: “The solitary absorption in the work is the adequate mode of appropriation of creations removed from the life praxis of the bourgeois, even though they still claim to interpret that praxis” (p.48).

Os três elementos inicialmente postulados para a compreensão do estatuto autônomo da arte burguesa, quando se aplicam à arte vanguardista acusam significativas diferenças. A função da arte de vanguarda, para Bürger, é extremamente difícil de ser identificada, já que nem mesmo a ausência de uma função social pode ser fixada, como no caso do esteticismo: “When art and praxis of life are one, when the praxis is aesthetic and art is practical, art’s purpose can no longer be discovered, because the existence of two distinct spheres (art and the praxis of life) that is constitutive of the concept of purpose or intended use has come to an end” (p.51).

No âmbito da produção, as manifestações mais extremas da vanguarda apontam para uma radical negação da categoria da criação individual, ridicularizada em manifestações como a assinatura de Marcel Duchamp sobre um urinol, por exemplo. No tocante à recepção, ela é da mesma forma recusada enquanto experiência individual. As reações de um público provocado durante uma manifestação dadaísta como *Vous m’oubliez* (1920), por exemplo, traduz-se em respostas essencialmente coletivas por parte dos espectadores, variando de gritos a socos (GLUSBERG, 2003, p.19). Segundo Bürger, no entanto, nas manifestações dadaístas, as reações do público continuavam configuradas como respostas – por mais ativas que fossem – às provocações precedentes e, como consequência, os papéis de produtor e receptor permaneciam – ainda que fragilmente – demarcados. É em experimentos como as “receitas” de Tzara e Breton para fazer,

respectivamente, poemas dadaístas e textos de escrita automática que o autor identifica uma efetiva indistinção entre ambos os papéis: o caráter de receita implica que qualquer um seja capaz de produzir. O produto, entretanto, não deve ser concebido como “arte”, mas como parte de uma “liberação da práxis da vida” (BÜRGER, 1984, p.51).

Neste contexto, a coletividade da recepção, bem como da produção, aparecem vinculadas particularmente às ações performáticas das vanguardas históricas, apontando o aspecto performático como possibilidade pragmática de dissolução da autonomia artística. Precisamente neste ponto se coloca a questão da teatralidade, enquanto especificidade conferindo certa autonomia ao campo teatral. Segundo a teórica do teatro Josette Féral, a questão da teatralidade situa-se como tipicamente moderna, e é colocada a partir das vanguardas históricas, que problematizavam o texto como responsável por uma teatralidade inerente, bem como as próprias convenções teatrais (FÉRAL, 2004).

O teórico do teatro alemão Hans-Thies Lehmann aponta a atitude contrária das vanguardas históricas à definição de um campo autônomo para o teatro a partir de suas propostas de abertura do âmbito teatral a outras práticas sociais. Paradoxalmente, estas propostas, segundo o autor, estavam associadas à progressiva autonomia do teatro em relação ao texto, ou seja, a sua independência do drama. Para definir este posicionamento das vanguardas em relação à autonomia teatral, Lehmann utiliza o termo “reteatralização”, anteriormente proposto pela teórica Erika Fischer-Lichte (LEHMANN, 2007, p.83).

Esta vinculação da teatralidade com a afirmação de sua própria presença artística pode ser observada também na discussão, proposta pelo teórico do teatro americano Philip Auslander, do texto emblemático de Michael Fried, “Art and Objecthood” (1967), originalmente contextualizado no âmbito das artes visuais, para problematizar a emergência e recepção da performance no âmbito do pós-modernismo. Em sua crítica ao minimalismo Fried defende a manutenção da autonomia estética pela arte modernista a partir da suspensão e anulação de sua objetividade. A arte minimalista (*literalist*) é condenada por ele, então, justamente por descobrir e projetar esta objetividade: “the literalist espousal of objecthood amounts to nothing other than a plea for a new genre of theatre; and theatre is now the negation of art” (AUSLANDER, 1997, p.50). Segundo Auslander, para descrever o inimigo da pintura modernista, Fried se utiliza da identificação do conceito de objetividade

com o conceito de teatralidade. Por teatralidade Fried entende a afirmação da própria presença pela pintura minimalista, bem como sua total dependência do espectador para legitimar seu estatuto artístico, em contraste com a autossuficiência da arte modernista que transcende a presença e a temporalidade. O argumento de Auslander é que o conceito de teatralidade em Fried corresponde ao próprio conceito de pós-modernismo. Nesta ótica, a crítica de Fried contra o minimalismo, baseada numa teoria do modernismo herdada de Clement Greenberg, permite enxergar a relação entre moderno e pós-moderno em termos mais complexos e não dicotômicos: “Implicit in Fried’s essay is an account of postmodernism which suggests that postmodernism arose within the problematic of late modernism, not somehow ‘after’ modernism or as the result of a rupture with modernism.” (p.52).

122

É no entanto quando retoma o artigo de Josette Féral, “Performance and Theatricality: The Subject Demystified”, de 1982, que a abordagem de Auslander se torna mais complexa. Neste texto, Féral cita Fried justamente para resgatar a incompatibilidade entre arte e teatro, no entanto, em vez de um ponto de vista modernista, ela se posiciona a partir de uma perspectiva pós-estruturalista: “If we agree with Derrida that theatre cannot escape from representation... and if we also agree that theatre cannot escape narrativity... then it would seem obvious that theatre and art are incompatible.” (p.55). Isso significa situar o conceito de performance de maneira antagônica ao de teatro, desconstruir seu traço mais próprio, isto é, a representação. Sob este enfoque, no que se refere tanto ao uso do texto, do corpo e do espaço, como à relação com o público, a ideia de performance se define a partir de fragmentação e descontinuidade, em oposição à coerência teatral. Na ótica de Féral, então, o teatro como uma estrutura narrativa de representação que inscreve o sujeito em uma ordem simbólica a partir da própria convenção teatral, contrasta exatamente com a desconstrução dessas convenções operada pela performance.

No artigo “The Resistance to Theatricality” (2002), Marvin Carlson enfoca este mesmo texto de Féral como um exemplo de perspectiva mais produtiva de utilização do termo “teatralidade”, o qual segundo ele, começou a ser marginalizado de maneira proporcional à ocupação cada vez maior de espaço do termo *performance* no discurso teórico. A complexidade da contribuição de Féral se concretiza, nesta ótica, no fato de que apesar de estabelecer vínculos entre teatro e

estruturalismo e entre performance e pós-estruturalismo, Féral não utiliza o termo “teatralidade” como ferramenta distintiva, associada a operações exclusivas e específicas do teatro, mas a uma oscilação entre duas realidades: “the specific symbolic structures of the theatrical and the realities of the imaginary that make up performance” (CARLSON, 2002, p. 242-243).

2.

A noção de autonomia nos estudos teatrais parece, pois, assumir nuances ainda mais ambivalentes de acordo com as molduras teóricas em que é inserida. Isso porque para dissolver a separação entre arte e vida e inserir o teatro na práxis social, a estratégia performática utilizada pelas vanguardas e pela *Performance Art* fundava-se na própria autonomização do teatro em relação ao drama. Este gesto se justificava pela longa tradição de colonização dos elementos cênicos pelo texto. Paradoxalmente, para integrar-se na esfera da sociedade de maneira indistinta o teatro tinha que se apartar da literatura dramática.

Esta separação entre drama e teatro, proposta por Hans Thies-Lehmann em sua polêmica caracterização do teatro pós-dramático constitui uma perspectiva relevante para a observação do teatro do diretor alemão René Pollesch, que faz questão de frisar que em seu processo de trabalho, o texto não impõe a forma, diferindo, segundo ele, dos tratamentos conferidos por práticas teatrais tradicionais ao texto dramático, em que este subjugava todos os demais elementos da encenação:

Acho que quando os atores e diretores se convertem em operários a serviço de uma mensagem estamos diante da morte do teatro. A subjetividade dos participantes, seus pontos de vista sobre certos temas permanecem invisíveis. Não concordo com esse conceito de teatro.<sup>1</sup> (POLLESCH, 2006)

No entanto, apesar de em suas peças ser muito clara a ausência de qualquer tipo de subordinação textual, o próprio texto exerce papel absolutamente fundamental, sendo sua prática profundamente influenciada pelo ofício de escrever, proporcionando de maneira estratégica ferramentas não apenas para procedimentos autorreflexivos,

<sup>1</sup> Todas as citações em português são traduções minhas.

mas também para a explicitação do caráter performativo do teatro e das situações comunicativas em geral.

Segundo a teórica da cultura Claudia Breger, 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:

Não acredito nas histórias. Não conseguem narrar o que são os indivíduos ou suas vidas. As histórias são como a arquitetura, assume-se que se cumprirá tal ou qual função, entretanto, para muitas pessoas esta função não se cumpre. O mais importante para mim é o que se oferece através de um aparato teórico que pode ser aplicado à vida de cada indivíduo. (POLLESCH, 2006)

Para 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 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 Frank Castorf ou Christoph Schlingensief, por exemplo, pela “well-known fascination with discourse, that is: language as a medium of working through social configurations” (BREGER, 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.

Na perspectiva da teórica e dramaturga alemã Birgit Lengers as peças de Pollesch apenas se assemelham, de maneira superficial, às telenovelas, e em lugar de uma afirmação desse gênero, elas performam, de fato, uma “mascarada midiática subversiva” (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 que testemunha a impossibilidade de abordar a globalização neoliberal a partir de um ponto arquimédico situado fora dela.

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*, permitindo a identificação de seu potencial político para além de seu conteúdo, mas na própria maneira como este conteúdo se articula. Um segundo nível da recepção de suas peças, no entanto, identifica a incorporação de fragmentos teóricos sofisticadíssimos de autores como Deleuze, Agamben, Judith Butler, Hanna Haraway, além do vocabulário complexo vinculado às áreas da economia. O deslocamento deste elaborado aparato teórico-conceitual para o palco implica enormes exigências sobre a dicção dos atores, que alternam entre discursos rápidos e sem pausa e súbitas passagens gritadas, pontuadas por palavrões. Esta utilização de textos teóricos de procedência diversa exerce função paródica, menos pelo seu conteúdo exclusivo do que pelos contextos em que se articulam com a vida cotidiana.

É exatamente por essa presença 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, que para os teóricos Judith Gerstenberg e Matthias Günther, as peças de Pollesch, se distinguem de peças de teatro pop – caracterizadas, em sua concepção, pela utilização marginal do texto como modo de apropriação do mundo e pela distância entre o texto e as imagens. E para que ocorra essa emergência, 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). 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” (ENGELHARDT, 2004).

Na peça *Tod eines Praktikanten* (Morte de um aprendiz), que estreou no Prater em janeiro de 2007, a atriz Nina Kronjäger tinha 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 (POLLESCH, 2009).

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.

Falar em nome próprio significa, pois, muito mais que utilizar o próprio nome em cena, falar o que realmente se deseja em cena. E é precisamente neste aspecto que se situa a força performativa do texto de Pollesch, produzido a partir colaborações dos próprios atores sobre seus escritos originais. Este desejo está aliado ao estímulo que motiva o trabalho dos atores. Não apenas a possibilidade de interferência no que vão dizer, mas também 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”: “Não acredito em peças autossuficientes. O ponto chave é descobrir algo que dê suficiente energia para um ator subir ao palco” (POLLESCH, 2006).

Pollesch 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?

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)” (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.” (p.347).

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 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).

### 3.

As duas indiferenciações implicadas por ambos os postulados estabelecidos por Josefina Ludmer para fundamentar a noção de literatura pós-autônoma, a primeira, entre a esfera cultural, a que pertence a literatura – e pode-se acrescentar: também o teatro – e a esfera econômica; e a segunda, entre ficção e realidade, são bastante eficazes para contextualizar também boa parte da produção teatral contemporânea, em que não apenas se experimentam transgressões de fronteiras entre teatro e performance, bem como se apropriam cultura pop, ou de massa, e seus meios, simultaneamente à desconstrução dos

modos de percepção no teatro.

Para os estudos teatrais, este termo revela-se interessante, além disso, pela possibilidade de vincular a “fabricação do presente” (LUDMER, 2007) operada pela literatura/arte pós-autônoma – em sua prática indistinta de ficção e realidade e em sua afirmação do caráter midiático e construtivo da própria realidade – e o questionamento básico da noção de representação, a favor da produção de presença.

No campo teatral, no entanto, isso assume tons paradoxais, uma vez que essa mesma presença associa-se ao específico do teatro. E tendo em vista as primeiras palavras que iniciaram este próprio parágrafo – “no campo teatral” – a delimitação das esferas e a diferenciação são constantemente evocadas a cada nova contextualização do termo pós-autônomo. Exatamente por isso se faz interessante sua emergência na cena teórica atual, povoada já por tantos outros prefixos pós: porque enfatiza especificamente sua própria relacionalidade constitutiva. O que convida ainda a pensar os vínculos desta relacionalidade, também, com as partes dos demais termos compostos pelo sufixo “pós” no cenário teórico contemporâneo.

### Referências

AUSLANDER, Philip. *From acting to performance. Essays in Modernism and Postmodernism*. London/New York: Routledge, 1997.

BERGER, Jürgen. “Ich bin Heidi Hoh. René Pollesch im Gespräch mit Jürgen Berger”. In: *René Pollesch. www-slums*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 2003, p.341-348. (Publicada em forma reduzida no Süddeutsche Zeitung de 4/5 Maio, 2002).

BREGER, Claudia. “Complexity Soap: Tales of Globalization in René Pollesch’s Tent Saga.” Comunicação apresentada. Massachusetts Institute of Technology, 06-08.5.2005 <http://web.mit.edu/comm-forum/mit4/papers/breger.pdf>

BÜRGER, Peter. *Theory of the Avant-Garde*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.

130

CARLSON, Marvin. *The resistance to theatricality*. SubStance, 2002, p.238-250, vol. 31, No. 2/3.

ENGELHARDT, Barbara. “Marquer la normalité. Courier Théâtrallemant” – *Gros Plan – Réflexions sur le théâtre de René Pollesch*, n.3, juin, 2004.

FÉRAL, Josette. *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*. Buenos Aires: Galerna, 2004.

GERSTENBERG, Judith e Matthias Günther. “Uns geht es gut – Postdramatik, Poptheater, der Einbruch des Realen und die Neuerfindung des Bürgerlichen am Theater Basel.” In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.). *Text und Kritik*. München: Richard Boorberg Verlag, 2004, p.209-218.

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

HUYSSSEN, Andreas. *After the Great Divide*. Bloomington: Indiana University Press, 1986.

LEHMANN, Hans-Thies. *A escritura política no texto teatral*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

\_\_\_\_\_. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LENGERS, Birgit. “Ein PS im Medienzeitalter. Mediale Mittel, Masken und Metaphern im Theater von René Pollesch”. In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.). *Text und Kritik*. München: Richard Boorberg Verlag, 2004, p.143-155.

LUDMER, Josefina. “Literaturas pós-autônomas”. *Ciberletras – Revista de crítica literária y cultura*, n.17, julho, 2007.

POLLESCH, René. “Tod eines Praktikanten”. In: \_\_\_\_\_ . *Liebe ist kälter als das Kapital*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 2009, p.121-169.

\_\_\_\_\_. “El texto no tiene la última palabra”. Entrevista concedida a Katrin Bettina Müller em 2006. Copyright Goethe Institut: <http://www.goethe.de/kue/the/dos/dos/avr/en935881.htm>. Acesso em maio de 2009.