

## EMOÇÕES PULVERIZADAS: PERFORMATIVIDADE NO TEATRO DE RENÉ POLLESCH<sup>1</sup>

Mariana Maia SIMONI

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro/FAPERJ  
maiasimoni@gmail.com

**Resumo:** O texto propõe a abordagem da tensão entre a produção literária e a apresentação cênica na peça *Kill your Darlings! Streets of Berladelphia* (2012), do diretor de teatro René Pollesch, um dos expoentes da cena alemã contemporânea. Levando em conta que o diretor produz, com a colaboração dos atores, os textos de suas peças, tendo já sido contemplado com grandes prêmios de dramaturgia, o trabalho parte da hipótese de que a performatividade com que Pollesch articula em seus textos sofisticados fragmentos teóricos, de autores como Luc Boltanski e Ève Chiapello, manifesta-se também na produção de materialidade, no que se refere a processos de corporização levados a cabo sobre o palco. O trabalho tem como objetivo, portanto, enfatizar que a oscilação, na referida peça, entre a potência textual e a presença não apenas de um ator, mas de 14 acrobatas, provoca percepções que apelam a múltiplas possibilidades sensoriais. O quadro teórico-metodológico escolhido enfocará a proposta de uma estética do performativo apoiada sobre processos de *embodiment* desenvolvida pela teórica do teatro Erika Fischer-Lichte, bem como pressupostos teóricos sistêmicos e construtivistas.

**Palavras-chave:** performatividade; *embodiment*; René Pollesch

### 1. Pressupostos para incorporações

A parceria entre pressupostos construtivistas e determinadas pesquisas da neurobiologia e da psiquiatria tem permitido a diluição da dicotomia razão/emoção, a partir da premissa da indispensabilidade para a própria racionalidade de certos aspectos do processo da emoção e do sentimento. Isto pode ser observado, não apenas nas pesquisas de Luc Ciompi sugerindo a alimentação autorreprodutiva entre emoção e cognição, mas também no polêmico estudo de António Damásio associando a deficiência na capacidade de sentir emoções à deficiência na tomada de decisões, a partir da hipótese do marcador somático, proposta em seu livro *O erro de Descartes* (1994), segundo a qual sinais automáticos são produzidos no nível das sensações corporais e vinculados ao resultado negativo ou positivo de uma ação decorrente da tomada de uma decisão. Esta participação ativa das emoções no processo comunicativo pode ser traduzida, então, nas seguintes palavras do teórico da literatura Siegfried Schmidt: “é impossível convencer os que pensam diferente a partir de uma argumentação racional, a não ser que estejam dispostos a isso em função de interesses comuns, de amizades, amor ou outros fatores de simpatia”. (SCHMIDT, 1989, p.38-39).

A ênfase sobre as ações comunicativas realizadas por seres humanos concretos em contextos específicos proposta por Schmidt permite, assim, enxergar acentos afetivos presentes em todas as formas de construção de conhecimento, o que se configura como extremamente

---

<sup>1</sup> O presente trabalho retoma parcialmente reflexões iniciadas em meu texto “De teoria e corpos” (SIMONI, 2013a).

relevante para o âmbito dos estudos de teatro. No que se refere à concepção do modelo de comunicação, baseado na interação, a atenção seletiva dos participantes depende igualmente de influências afetivas determinando a própria seleção de informações. Sob esta perspectiva, a existência de *scripts* sociais vale também para o âmbito dos sentimentos e das emoções regulando a representação e a observação do estado emocional dos participantes: “o que inclui tanto uma avaliação dos sentimentos adequados e esperados, quanto de suas formas de manifestação em determinadas situações comunicativas”. (OLINTO, 2008, p.165). Ainda nas palavras da teórica da literatura Heidrun Krieger Olinto:

Afetos funcionam como espécie de filtros, ou de portas que abrem e fecham o acesso a diferentes repertórios de memória e determinam, de certo modo, a hierarquia de nossos conteúdos cognitivos. Neste âmbito operam igualmente como importantes redutores de complexidade, que limitam a imensa quantidade de informações que bombardeiam nossos aparelhos cognitivos. (OLINTO, 2008, p.167).

Nesta perspectiva, no contexto dos estudos de teatro, manifestações teatrais que a partir dos anos 90 foram reunidas, entre outros rótulos, sob a etiqueta do teatro pós-dramático, pressupõem uma mudança de um teatro de papéis, de personagens, para um teatro de afetos. De atores para atores afetivos. Que não são nem frios nem quentes, nem si mesmos nem personagens, mas se movimentam neste espaço de permanente oscilação.

## 2. Dos atores e seus corpos

Se com a teoria da recepção e a estética do efeito, disseminadas nos estudos literários durante os anos de 1970, perdeu prestígio não apenas a primazia da abordagem hermenêutica dos textos literários, mas sobretudo, a existência de uma hierarquia de valores entre as múltiplas interpretações possíveis, legitimando apenas uma como correta, podemos situar o impulso teórico de Georg Simmel, em seu texto póstumo *Zur Philosophie des Schauspielers* [“Sobre a filosofia do ator”], de 1923, como um dos primeiros passos nesta mesma direção no âmbito dos estudos teatrais. À existência de uma única interpretação atoral legítima como correta em detrimento das demais, Simmel contrapõe a ideia de que Moisi, Kainz e Salvini, três excelentes e renomados atores de sua época, ofereceram interpretações completamente distintas – e igualmente extraordinárias – do mesmo personagem, Hamlet. Em sua conclusão, ele questiona a possibilidade de interpretar um papel exclusivamente a partir do texto, destacando que “não se deve remeter os distintos hamlets dos três atores apenas às suas distintas ‘concepções’, mas sobretudo, a sua natureza muito distinta (*physis*): suas ‘vozes’, sua ‘entonação’, seus ‘gestos’ e ‘a atmosfera particular’ de suas ‘figuras carnis’.” (SIMMEL, apud FISCHER-LICHTE, 2004, p.135).

Enquanto no final da década de 1960, com a reforma universitária na Alemanha e a reivindicação de uma função social concreta para as ciências humanas, as propostas de Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser assumiram contornos de mudança paradigmática nos estudos de literatura; meio século antes, as formulações de Georg Simmel foram obscurecidas pelo vigor da semiótica, em que se fundariam, como ciência autônoma, os estudos teatrais. Hoje, entretanto, as sintonias de suas ideias com as de teorias da recepção e do efeito parecem inequívocas:

[...] o modo ideal de interpretar um papel [não é] dado necessariamente no próprio papel, como se a partir das páginas do livro surgisse, apenas para quem pudesse ver com suficiente agudez e soubesse inferir logicamente, toda a sensibilização (*Versinnlichung*) teatral de Hamlet; levado a sério, isso

equivaleria a dizer que só existe uma interpretação correta de cada papel dramático a que o ator empírico se aproxima mais ou menos. (SIMMEL, apud FISCHER-LICHTE, 2004, p.135, tradução minha)

Suas formulações são citadas pela teórica do teatro Erika Fischer-Lichte, no livro *Ästhetik des Performativen* [Estética do Performativo], de 2004, afinadas com as próprias ideias da autora acerca da inexistência de uma única interpretação correta de um personagem específico, e com a sua ênfase de que “são os corpos dos atores em sua especificidade e atos performativos realizados com e por eles que criam o personagem”. (FISCHER-LICHTE, 2004, p.135-136). Em sucinto retrospecto histórico, Fischer-Lichte situa como pioneira a explicação de Simmel sobre a impossibilidade de uma tradução dos signos linguísticos a signos gestuais. A argumentação de Simmel fundamenta-se, portanto, na não correspondência entre corpo e linguagem, e este ponto me parece particularmente importante para entender não apenas a virada performativa dos anos de 1960, como também, a elaboração de uma estética do performativo proposta pela própria Fischer-Lichte.

Baseada no conceito de apresentação cênica [*Aufführung*] como acontecimento que emerge do laço retroalimentativo apoiético estabelecido a partir da interação física copresente dos atores e espectadores, a sua elaboração da estética do performativo parte da necessidade de acrescentar às teorias do performativo já existentes uma teoria estética da performance ou da apresentação cênica. Uma dessas versões remonta certamente a John Austin, que, nos anos de 1950, explicitava a dimensão performativa do discurso verbal, condicionada à satisfação de determinados critérios sócio-linguísticos. Uma outra constitui-se a partir das concepções desenvolvidas por Judith Butler, em sua investigação dos processos de geração performativa de identidade, concebidos como processos de *embodiment*, sublinhando as condições fenomênicas de corporização do performativo, em detrimento do acento de Austin sobre suas condições funcionais segundo critérios de êxito e fracasso (FISCHER-LICHTE, 2004).

Simmel aparece, neste sentido, na teorização de Fischer-Lichte, no contexto de sua análise da produção performativa de materialidade nas apresentações cênicas, em que ela rejeita a compreensão do conceito de *Verkörperung* (corporalidade), como encarnação, propondo a sua reintrodução pelo destaque sobre processos de *embodiment*<sup>2</sup>. O que está em questão é, portanto, a substituição de pressupostos vinculados à ideia de encarnação, tradicionalmente atribuídos ao termo pela perspectiva dominante na teoria do teatro desde a segunda metade do século 18, pelo foco sobre os processos dinâmicos de geração e percepção da corporalidade, enquanto aspectos centrais da produção performativa de materialidade. Neste quadro, o peso dado por Simmel aos aspectos corporais dos atores, tais como especificidades físicas inequivocamente relacionadas à concretização do personagem, para justificar a inexistência de uma única interpretação correta de um papel, certamente transformou os argumentos do teórico em armas eficazes exemplares contra a ideia de encarnação.

A corporalidade compreendida como encarnação privilegiava a configuração sígnica dos corpos em detrimento de sua materialidade, tornando invisível a dupla condição experimentada pelo ator, entre ter-corpo e ser-corpo, bem como a ênfase sobre sua capacidade de expressar significados inerentes ao texto dramático:

No teatro, o espectador devia perceber apenas o personagem, sentir apenas através dele. Se centrava sua atenção no corpo do ator como corpo fenomênico, como seu físico estar-no-mundo, de tal maneira que não o

---

<sup>2</sup> Optei por manter o termo *embodiment* em inglês para enfatizar a proposta de Fischer-Lichte de compreender a palavra *Verkörperung* a partir do acento sobre uma perspectiva não dicotômica entre corpo e mente. Em língua alemã, o termo *embodiment* também é usado em inglês, uma vez que sua tradução literal para *Verkörperung* ou para *Körperlichkeit* revela-se pouco precisa.

percebesse como signo do estado anímico ou psíquico de um personagem, ele começava, ao contrário, ‘a ter sentimentos por ele’, ou por ela, o que ‘o arrancava inevitavelmente da ilusão’. O espectador se via obrigado a abandonar o mundo fictício da obra e a se introduzir no mundo da corporalidade real. (FISCHER-LICHTE, 2004, p.132, tradução minha)

No fragmento acima, em que Fischer-Lichte retoma expressões empregadas em 1804 pelo crítico Johann Jakob Engel, revela-se não apenas a tentativa de ocultar o corpo físico do ator a favor da proeminência do corpo do personagem, mas a própria dicotomização dos pares conceituais real-ficcional a partir do controle sobre o corpo do ator. Tal ocultamento concebia-se, portanto, em termos de uma prévia descorporização do corpo do ator como condição para constituir o seu corpo semiótico, enquanto meio de transmitir significados linguisticamente inerentes ao texto dramático.

Sob este aspecto, se pode sugerir que a ambição de controle do corpo do ator estaria presente tanto nas formulações de um diretor como Meyerhold quanto de outros vanguardistas do início do século 20, ainda que por reivindicarem a ênfase sobre o corpo do ator como material extremamente frutífero para a criação formal, independentemente de seu potencial de portador de significados, pareçam se contrapor às pretensões semióticas da estética predominante. Fischer-Lichte sinaliza que apesar do foco sobre o corpo do ator em prejuízo do corpo do personagem, produzindo materialidade, as propostas de Meyerhold permanecem presas à possibilidade de controle absoluto do corpo do ator, afastando-se neste aspecto fundamentalmente de manifestações performáticas ocorridas na virada performativa da década de 1960, que destacavam justamente a tensão entre o corpo fenomênico e o corpo semiótico do ator, apoiando-se primordialmente no “estar-no-mundo físico do ator/performer”. (p.139) Isso implicou uma reinserção do conceito de *Verkörperung*, definido em termos de corporização (*embodiment*).

Na visão de Fischer-Lichte, então, a tensão entre o corpo fenomênico do ator e sua interpretação encontra-se no cerne da compreensão da produção performativa de corporalidade na apresentação cênica, uma vez que é sua condição de possibilidade e de sua percepção extremamente singular por parte dos espectadores: “o material atoral não é de acesso livre nem se deixa moldar ou controlar à vontade. Está antes sujeito às condições muito específicas da dupla condição de ser-corpo e ter-corpo.” (p.130, tradução minha). Partindo, então, do pressuposto de que esta tensão se manifesta de maneira particularmente especial tanto nos processos de *embodiment* quanto no fenômeno da presença (p.130), se tomarmos a exposição da vulnerabilidade dos corpos como um dos procedimentos levados a cabo na geração de materialidade, explicitando a impossibilidade de controle total da situação comunicativa, torna-se urgente, então, abordar outras perspectivas teóricas acerca do próprio sistema comunicativo.

### **3. Kill your Darlings!**

Tudo ainda está escuro quando se ouvem os primeiros sons de bateria e a voz do ator Fabian Hinrichs, que anuncia: “Cuidado: vamos saltar”. Após dizer, em seguida, a palavra “Agora”, as luzes se acendem e no palco quase vazio se vê, no fundo, apenas uma carroça. Do teto, pendurados por cabos como que em ausência de gravidade, Hinrichs e mais cinco atores/acrobatas, começam a descer lentamente até deitarem-se sobre o chão. Neste momento já se reconhecem aqueles sons de bateria como pertencentes à música *Streets of Philadelphia*, de Bruce Springsteen. Descalço e sem camisa, Hinrichs está apenas de calça apertada de cores cintilantes, azul, rosa, amarelo e verde. Mais nove atores/acrobatas aparecem, vestindo uma malha cor da pele e realizando partituras individuais de movimento.

Assim começa a peça *Kill your Darlings! Street of Berladelphia*, do diretor alemão René Pollesch, estreada no dia 18 de janeiro de 2012 no Teatro Volksbühne de Berlim. Único detentor da palavra, segurando um microfone sem fio, Hinrichs tematiza sem parar a própria situação teatral em seu discurso fortemente carregado de fragmentos teóricos, dirigidos de forma simultânea ao público e aos próprios acrobatas. Esta autorreferência explícita da situação comunicativa – manifesta em frases como: “Que tudo isso aqui não nos afete esta noite, e que nós vamos todos comer pizza depois, isso é de fato perigoso” – não apenas acusa a performatividade da apresentação cênica, como também abala categorias conceituais e convenções tradicionalmente utilizadas nas discussões teóricas acerca do teatro.

O coro, um elemento caro a Pollesch, nesta peça não se sustenta pela sincronia de enunciados, mas antes a partir da muda conexão entre os corpos em movimento dos acrobatas, formando um tipo de rede anônima e despersonalizada com forte impacto sobre o corpo de Hinrichs. Por mais que o conjunto de acrobatas imponha com força a metáfora das redes sociais e os “amigos” por elas celebrados, torna-se evidente a inadequação da noção de personagem e da possibilidade mesma de interpretar um papel nesta apresentação cênica, em que apenas um ator fala durante quase uma hora e meia, interagindo com um coro mudo de 14 acrobatas, que reorganizam seus corpos esculpidos, permanentemente formando estruturas coletivas como escada, pirâmide, sofá, de alguma maneira se referindo àquela verborragia. Quem eram, então, as quinze figuras sobre o palco naquela noite? Atores-eles-mesmos? Acrobatas-eles-mesmos? Corpos em movimento? Em ação? Textos plasmados na materialidade acústica de uma voz masculina? Metáforas da força sistêmica e massiva do capitalismo atuando sobre a despersonalização e subjetivação de indivíduos? Em lugar de interpretar a crítica ao capitalismo, já conhecida presença nas peças de Pollesch<sup>3</sup>, interessa-me abordar a enfatização dos corpos do ator e dos acrobatas como procedimento específico de produção de materialidade sob o pano de fundo de um discurso verbal articulado com sofisticados pensamentos teóricos de autores como os sociólogos Luc Boltanski e Ève Chiapello.

Em determinado momento da peça, os acrobatas, então usando trajes esportivos distintos, formam uma fila para realizarem saltos virtuosos sobre um enorme colchão azul colocado à sua frente. Como em uma competição interminável, eles saltam, um por um, e retornam à fila esperando novamente a sua vez, num movimento de retroalimentação circular. Hinrichs, ao fundo do palco, deitado no chão, vestido de polvo, interrompe seu discurso durante esta sequência apenas uma vez, com a seguinte pergunta: “Por que estamos fazendo isso? Por quê?”.

Neste ponto gostaria de acrescentar ainda outras indagações: Por que os espectadores não conseguiam tirar os olhos dos saltos contínuos? Como entender o desejo obstinado de irrupção do imprevisto sobre a cena? Que espécie de fascínio revestia esta expectativa de descontrole?

Como a plateia de um evento circense, os espectadores não conseguem desviar sua atenção, experimentam o risco que os acrobatas correm apesar do domínio de sua técnica, se emocionam e se assustam com cada vestígio da vulnerabilidade de seus corpos, bem como com cada demonstração extra de virtuosismo. Esta espécie de “fome” de real que os arrebatam conecta-se fortemente com a evidência da falta de controle da própria situação comunicativa por parte dos atores/acrobatas; e a sua compensação com o fato de que o corpo do espectador se vê implicado mais intensamente, de maneira física, na apresentação cênica.

---

<sup>3</sup> René Pollesch se consolidou na cena teatral alemã, a partir dos anos 2000, por sua crítica ao capitalismo e suas implicações nas condições de trabalho e afeto na sociedade contemporânea. É uma figura-chave na revitalização do teatro político na Alemanha, concebendo suas peças simultaneamente a partir da apropriação cênica tanto de elementos estéticos dessa mesma cultura capitalista quanto de discursos teóricos vinculados a teorias econômicas, sociais, feministas e à própria filosofia. (cf. SIMONI, 2013b).

A abordagem dessas questões vincula-se não apenas à discussão sobre a tensão entre o corpo fenomênico do ator e o corpo ligado à interpretação de um personagem na produção de materialidade da apresentação cênica, mas sobretudo, à problematização de pressupostos teóricos calcados sobre a ideia de expressão e transmissão nos processos de comunicação.

A peça foi concebida por Pollesch para o Brecht-Festival do Teatro Volksbühne, como proposta de problematizar ideias brechtianas acerca de um teatro pedagógico, não apenas por considerar as circunstâncias econômicas e sociais atuais distintas daquele tempo – “O capitalismo atua hoje como rede”, é uma das frases entoadas por Hinrichs –, mas sobretudo por estar convencido da impossibilidade de “representar” o que quer que seja sobre o palco sem explicitar a autoconsciência desta tentativa. Neste contexto, no que se refere às alusões à *Mãe Coragem*, Hinrichs empurra a carroça não em um campo de batalha coberto de cadáveres da I Guerra Mundial, como na peça de Brecht, mas em um palco com 14 corpos humanos vivos (HÖBEL, 2012).

Estes corpos, jogando-se ao chão encharcado de água durante uma espécie de chuva, com seus movimentos insinuantes apelando aos olhos e aos corpos dos espectadores, seguram ainda lanternas coloridas apontadas para a imagem aérea de um helicóptero no palco já escuro. Este momento extremamente lírico e delicado é abruptamente interrompido por Hinrichs: “Chega! Tiramos essa parte! Era bonita demais!”

Nesta ótica, o *Verfremdungseffekt* proposto por Brecht passa a ser recontextualizado e revitalizado pela oscilação entre a tentativa do espectador de atribuir sentido à cena e os apelos do seu próprio corpo. Este movimento pendular que permite aos corpos uma resistência autônoma à ilustração das palavras pronunciadas permite-lhes, igualmente, contornar sua cristalização ao estatuto de obra. Exatamente porque irremediavelmente condenados ao presente desta situação comunicativa, os corpos só podem manifestar seu potencial dinâmico de constante autorrecriação, autotransformação – de acontecimento.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- DAMASIO, António Damasio. *O erro de Descartes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- FISCHER-LICHTE, Erika. *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004.
- HÖBEL, Wolfgang. Heiliger Fabian der Netzwerke. *Der Spiegel*, 19/2012, p.114-115.
- OLINTO, Heidrun Krieger. Teoria da literatura: Muito prazer! In: Sônia Zyngier. (org.). *Ver e visualizar: Letras sob o prisma empírico*. Rio de Janeiro: Edufrj/PUBLIT, 2008, 163-172.
- SCHMIDT, Siegfried J. A ciência da literatura empírica: Um novo paradigma. In: Heidrun Krieger Olinto. *Ciência da literatura empírica. Uma alternativa*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1989, p.53-70.
- SIMONI, Mariana. De teoria e corpos. In: Heidrun Krieger Olinto e Karl Erik Schollhammer (orgs.). *Cenários contemporâneos da escrita*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013a (no prelo)
- SIMONI, Mariana. Um teatro pós-autônomo hoje? Observações sobre estratégias performativas em René Pollesch. *Revista Landa*, 2013b, p.118-131, v.1, n.2.