

## GRITOS TEÓRICOS: PRODUÇÃO DE AFETOS NO TEATRO DE RENÉ POLLESCH

## THEORETICAL SCREAMS: HOW AFFECTS ARE PRODUCED IN RENÉ POLLESCH'S THEATER

Mariana Simoni (PUC-Rio/FAPERJ)

### Resumo

Manifestações teatrais que a partir dos anos 1990 foram identificadas de maneira inequívoca – mas também paradoxalmente ambígua e contraditória – com o rótulo 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 si mesmos nem personagens, mas se movimentam neste espaço de permanente oscilação. Partindo das formulações teóricas de Erika Fischer-Lichte de uma “estética do performativo”, este artigo procura investigar as vinculações entre a função do texto no teatro do diretor alemão René Pollesch e a dissolução de pares dicotômicos como razão e emoção, em suas apresentações cênicas, provocando atitudes perceptivas alternativas – e afetivas.

**Palavras-chave** | estética do performativo | afetos | René Pollesch

### Abstract

Theatre manifestations that since the 90s have been mistakenly identified – in an ambiguous and contradictory way – under the label “post-dramatic” presuppose a move from a theater of roles and characters to one of feelings. From actors to affective actors, who are neither themselves nor characters but move in this area of permanent oscillation. Based on Erika Fischer-Lichte’s theoretical formulations of an “aesthetic of the performative”, this article investigates the links between the function of the

text in the theater of the German director René Pollesch and the dissolution of dichotomous pairs such as reason and emotion, in their scenic presentations, provoking alternative perceptive – and affective - attitudes.

**Keywords** | aesthetic of the performative | affects | René Pollesch

**Mariana Simoni** é doutora em Estudos de Literatura pela PUC-Rio, onde é professora do Programa de Pós-Graduação Literatura, Cultura e Contemporaneidade. Pesquisadora do Programa de Auxílio ao Pós-Doutorado FAPERJ, com o projeto Imaginação teórica nos estudos de literatura e na prática teatral contemporânea. É atriz e atua como colaboradora no Projeto de Pesquisa CNPq Teorias Atuais de Literatura.

**Mariana Simoni** has a Ph.D. in Literature from the Pontifícia Universidade Católica of Rio de Janeiro (PUC-Rio), where she teaches in the Postgraduate Program in Literature, Culture and Contemporaneity. She is currently working in her postdoctoral research project Theoretical imagination in literature studies and contemporary theater practice (FAPERJ). She collaborates in the CNPq research project Current Theories of Literature.

## **Gritos teóricos: produção de afetos no teatro de René Pollesch**

Mariana Simoni

Não é nenhuma novidade que o fato de o texto poder ser um dos elementos da apresentação teatral tem justificado determinado olhar para o teatro associado a procedimentos de racionalização conceitual. E que por mais que a atitude física exigida pela palavra impressa sobre a página branca esteja comprometida com a linearidade sequencial de frases, a literatura moderna há muito subverteu essas expectativas convencionais, propondo para a atividade de leitura uma fruição estética mobilizando não apenas a visão, mas igualmente a audição, o paladar, o tato e o olfato. Tendo a própria literatura se libertado das amarras do olho, não mais se justifica a tentativa insistente de, enfaticamente, *ler* o teatro: o texto, em teatro, assim como na literatura, não é apenas legível, mas também, visível.

Esta visibilidade pode ser vinculada a certa conquista de autonomia por parte da linguagem tanto no âmbito literário quanto no teatral a partir do abandono do paradigma da representação. A ideia sugerida por Hans-Thies Lehmann de uma tendência "(pós-) moderna" de "autorreflexão" e "autotematização" por parte da arte situa a linguagem como mecanismo eficaz para promover esta atividade autorreferencial, e é neste contexto que a dimensão do texto aparece em suas próprias investigações acerca do teatro pós-dramático: como dispositivo estratégico para o uso autorreflexivo dos signos (Lehmann, 2007: p. 19). Impõe-se, portanto, a distinção entre autonomia da linguagem verbal e a ocupação por esta de um lugar privilegiado em relação aos demais elementos mobilizados pelo teatro.

O que está em discussão neste momento é, pois, o fato de que esta hierarquização tem lugar na própria prática do teatro e no horizonte de expectativas de sua recepção. Em outras palavras, esta questão vincula-se a atitudes específicas em relação ao texto e ao teatro disseminadas social, histórica e culturalmente a partir da prevalência de determinado paradigma de percepção. Sob a perspectiva de Lehmann, se por um lado a literatura se libertou do paradigma da representação a partir da legitimação da

autonomia da linguagem, o teatro parece ter mais dificuldades em abandoná-lo justamente pela forte subordinação à própria literatura, implicada pelo paradigma dramático. Em sua visão, por mais que tenham incorporado a autonomização linguística, muitas manifestações e processos teatrais preservam uma função dominante para a linguagem, uma vez que o paradigma da representação está estreitamente associado ao próprio paradigma do teatro dramático. O texto ocupa função primordial nesta vinculação.

Ao intento de dar conta da complexa relação entre texto e apresentação cênica de maneira não hierarquizante e exclusivamente racional, parece-me imprescindível, no entanto, a adoção de molduras teóricas que integrem de maneira produtiva o próprio conceito de apresentação cênica. Em sua formulação de uma estética do performativo, a teórica do teatro alemã Erika Fischer-Lichte parte exatamente da necessidade de acrescentar às teorias do performativo já existentes uma teoria estética da performance ou da *Aufführung* (apresentação cênica). Neste sentido, aborda primeiramente o conceito de performatividade proposto por John Austin, que nos anos de 1950 explicitou a dimensão performativa do discurso verbal, condicionada à satisfação de determinados critérios sócio-linguísticos. Sua perspectiva orienta-se, em seguida, em direção às concepções desenvolvidas por Judith Butler, em suas investigações sobre o processo de geração performativa de identidade, concebido como processo de corporização (*embodiment*), enfatizando as condições fenomênicas de corporização do performativo, em detrimento do acento sobre suas condições funcionais segundo critérios de êxito e fracasso, como o fez Austin (Fischer-Lichte, 2004).

Em sua estética do performativo, centrada sobre o conceito de apresentação cênica, Fischer-Lichte sinaliza a indissociabilidade entre a “geração de emoções” e a “precipitação a um estado limiar”. Com “geração de emoções”, ela refere-se à transformação, antes de tudo física, tanto do ator quanto do espectador; à modificação de seus estados energético, físico, afetivo e motor. E a consciência das mudanças físicas é exatamente o que produz o estado limiar. Esse é o pressuposto que na argumentação de Fischer-Lichte sustenta a ênfase do teatro performativo sobre sensações e

emoções intensas. Tanto do ponto de vista do ator quanto do espectador, já que ambos, por sua copresença física, compartilhando espaço e tempo de suas vidas, integram um ciclo retroalimentativo autopoietico (Fischer-Lichte, 2004).

Recuperando as três fases dos ritos de passagem, descritas pelo antropólogo Victor Turner (1909) – fase de separação, fase de umbral, fase de incorporação – Fischer-Lichte se detém sobre a fase umbral, ou da transformação, em que o estado de limiaridade se configura em relação à percepção da realidade, e propõe dois fatores capazes de produzir experiências limiares: autopoiesis-emergência e desestabilização de pares conceituais, definidos tanto como instrumentos para a descrição do mundo quanto como reguladores de ações e comportamentos sociais. Neste sentido, sua desestabilização implica necessariamente uma mudança de percepção.

Isso significa não apenas o abandono de uma noção de comunicação calcada na metáfora da transmissão, mas sobretudo a concepção de interação como premissa para a realização da própria comunicação, concebida enquanto construção de processos cognitivos orientadores, a partir de um equipamento biológico e de uma socialização comuns aos participantes.

Em uma ótica pós-dramática e performativa, em que o texto teatral tem sido destituído daquela função subordinativa, regente dos demais elementos da apresentação cênica, gostaria de começar a abordar o trabalho do diretor teatral alemão René Pollesch, paradoxalmente, a partir de um de seus textos. Isso não apenas porque seu teatro propõe uma maneira absolutamente desierarquizada de articular texto e cena, trazendo para o palco fragmentos teóricos de autores como Giorgio Agamben, Gilles Deleuze, Donna Haraway, entre tantos outros, mas sobretudo pela própria posição ambivalente ocupada por Pollesch, com relação a seus próprios textos, no cenário teatral alemão contemporâneo. Não somente diretor de suas peças, mas também diretor artístico do teatro em que são apresentadas (o Prater, teatro pertencente à Volksbühne, em Berlim), autor dos textos, ganhador do mais importante prêmio de dramaturgia da Alemanha, o Prêmio de Müllheim, Pollesch, ao mesmo tempo, não se

considera um autor de peças teatrais – ainda que em sua maioria elas estejam publicadas em forma de livro – não permitindo sua utilização por nenhum outro diretor.

No texto a que me refiro, “Dialektisches Theater Now!” (Teatro dialético *Now!*), publicado no *Der Tagesspiel* em 2006, Pollesch enfatiza de início uma espécie de espanto acerca de práticas teatrais ocidentais contemporâneas que parecem desconhecer 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 Penélope 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 Penélope 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 de Joseph Beuys de que o muro de Berlim deveria ser 5 cm 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 oculto no cotidiano – que a altura do muro foi uma decisão de alguém: “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” (Pollesch, 2009: p. 302).

Este texto de Pollesch, publicado em contexto completamente diferente, nas páginas de um jornal, sintetiza de maneira muito eficaz as

principais ideias que permeiam e sustentam seu teatro, e ao mesmo tempo, sinalizam a configuração do seu teatro como particularmente produtivo para a integração de perspectivas teóricas que levam em conta aspectos afetivos, exibindo simultaneamente formas inovadoras de lidar com os sentimentos no teatro, tematizando performativamente a crítica da exploração da economia dos sentimentos como aspecto da produção de normalidade a partir da comunicação. O texto servirá, pois, como pano de fundo contra o qual projetarei a seguinte situação cênica, seguida pela citação de um texto enunciado por uma das atrizes:

Enquanto a voz gravada de Françoise Hardy entoava a canção *Le temps de l'amour*, as atrizes Christine Groß, Nina Kronjäger e Inga Busch dançavam uma coreografia sensual em cima do pequeno palco montado ao lado esquerdo, 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 atrizes. Trata-se de outra cena envolvendo os atores Martin Laberenz, 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 em tempo real imagens externas, cenas na rua e na entrada do teatro. Esta copresença 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 este:

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 1,50 M E NÃO CONVENÇO MUITO COMO BAILARINA. ENTÃO, NÃO DÁ. O QUE FAÇO AGORA?<sup>1</sup> (Pollesch, 2009: p. 264).

A ação performativa de reflexões teóricas no próprio 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. Essa questão se elucida melhor se vinculada aos gritos frequentes proferidos pelos mesmos. Pollesch explica os motivos deste procedimento da seguinte forma: “o grito é ao mesmo tempo compreensão e desespero. Algo é entendido e ao mesmo tempo algo causa desespero...” (Pollesch, 2003: p. 342). E propõe a concepção do grito como reação ao conhecimento racional, 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” (2009, p. 314).

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

---

<sup>1</sup> Tradução minha, neste texto e em todos os demais, a partir de agora.

expressados, colocados para fora, no espaço, mas ao mesmo tempo de uma maneira comunicável e legível. A metáfora escolhida para esta concepção, em que o espaço funciona como uma espécie de janela para os sentimentos, enquanto a verdadeira matéria permanece trancada no interior do sujeito, é a um tubo de pasta de dentes que precisa ser espremido para que venha à tona seu conteúdo interno. Segundo Roselt, 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, 2004: 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. 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 o autor, 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. Esta tensão é complementada por 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 pela teórica da comunicação holandesa Elly Alida Konijn acerca das emoções no trabalho dos atores, Féral conclui que antes de entrar em cena os atores não experimentam emoções ligadas ao personagem ou à ação dramática, mas na verdade, emoções ligadas às ações que eles precisam desempenhar: “medo da tomada da palavra em público, inquietação por ser objeto do olhar de outrem, preocupação de performar bem. Estas emoções são preponderantes em cena e levam àquelas ligadas aos personagens” (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’ (Roselt, 2004: p. 71).

Sob este aspecto, o contraste entre os textos teóricos e sua forma de enunciação, gritada, produz a oscilação entre personalização e despersonalização. Mas que significa exatamente esta despersonalização? Em que medida não se trata de uma outra versão 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 frisou, 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 aos atores uma constante auto-observação e questionamento

do texto e de si próprios. Esta perspectiva, que acentua a inexistência de uma hierarquia no conteúdo do texto sobre a dramaturgia das peças, 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:

Não há 'personagens' ou 'personas' sendo desenvolvidas no palco, são apenas textos: conjuntos de gerenciamento popular e de literatura empresarial e teoria 'pós-moderna'. O que está totalmente ausente é qualquer tipo de saída 'brechtiana' imposta aos espectadores. Os atores jogam a si mesmos contra o muro dos discursos construindo-os como administradores de si mesmos, sem nunca encontrar uma saída (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 pulverizadas que os sentimentos se localizam fora, como objetos do mundo, e portanto construídos também por nossas percepções. Neste contexto, 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, isso 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” (Olinto, 2008: 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 (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, Damásio 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 contemporaneidade? 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 não apenas falando, mas também *sentindo* como nas novelas!” (Wagner-Lippok, 2010). Ao promover em cena e de maneira performativa essa problematização das condições de produção de emoções na contemporaneidade, a partir da própria utilização de estruturas e fragmentos de novelas, séries e filmes, justapostos aos complexos trechos teóricos antes mencionados, o teatro de René Pollesch parece ser fundamental para simultaneamente experimentar e entender formas alternativas de percepção que favorecem a contaminação recíproca entre teoria e prática na cena teatral do presente.

A dimensão afetiva é integrada tanto em sua crítica à emocionalização no teatro e à produção de sentimentos pela mídia – enquanto geradora de comportamentos na esfera da vida cotidiana lidando com sentimentos em termos comerciais e econômicos – quanto no sentido de que ao conceberem os sentimentos a partir de uma perspectiva exteriorizada, negando a ideia de expressão, as peças de Pollesch pressupõem implicitamente a sua construção por processos cognitivos, em que prevalecem fatores afetivos copresentes.

Precisamente esses fatores marcam o trabalho de Pollesch não como exemplo representativo de determinada estética ou tendência do teatro contemporâneo, mas como manifestação singular inserida no âmbito extremamente diverso e plural das práticas teatrais de hoje, como sintoma da diversidade abarcada por rótulos como pós-dramático e performativo. E de alguma forma, a autorreflexividade apresentada em cena está estreitamente vinculada tanto à própria construção desses rótulos quanto a indagações acerca da experiência mesmo de fruição. Como experimentar este teatro que parece exigir atitudes perceptivas alternativas, inaugurais,

tanto por parte dos atores quanto dos espectadores? E de que maneira é possível construir uma perspectiva teórica a partir dessas novas experiências e percepções? Tais questões articulam-se não somente com o lugar da práxis da apresentação cênica, mas também com uma escrita comprometida com esta práxis.

### Referências bibliográficas

BEYES, Timon. A Theater of Capitalism: René Pollesch and the Drama of Enterprise Discourse. 4th International Critical Management Studies Conference. Cambridge, Reino Unido, 2005.

DAMÁSIO, António. *O erro de Descartes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

FÉRAL, Josette. *Les chemins de l'acteur*. Québec: Éditions Québec Amérique, 2001.

FISCHER-LICHTE, Erika. *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2004.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

OLINTO, Heidrun Krieger. Teoria da literatura: Muito prazer! ZYNGIER, Sônia (org.). *Ver e visualizar: Letras sob o prisma empírico*. Rio de Janeiro: Edufrj/PUBLIT, 2008.

POLLESCH, René. *www-slums*. Reinbek: Rowohlt, 2003, p.341-348.

\_\_\_\_\_. *Liebe ist kälter als das Kapital*. Reinbeck: Rowohlt, 2009.

ROSELT, Jens. *Wo die Gefühle wohnen: Zur Performativität von Räumen*. KURZENBERGER, Hajo; MATZKE, Annemarie (hg.). *TheorieTheaterPraxis*. Berlim, Alemanha: Theater der Zeit, 2004.

WAGNER-LIPPOK, Frithwin. *Rebel.lió dels sentiments: formes performatives XX. Projeto teórico-prático, inédito*. Barcelona, Generalitat de Catalunya/Goethe Institut Barcelona, 2010.