UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA E LITERATURA ALEMÃ

PEÇA DE APRENDIZADO PÓS-MODERNA

**Tradução e Análise da peça *Vale das Facas Voadoras*, do dramaturgo e diretor
alemão René Pollesch.**

Alexandre Ferreira Dal Farra Martins

Dissertação apresentada ao programa de
Língua e Literatura Alemã do Departamento
de Letras Modernas da Faculdade de
Filosofia, Letras e Ciências Humanas da
Universidade de São Paulo, para a obtenção
de título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Tercio Loureiro Redondo

v. 1
São Paulo
2014

<p>Alexandre Ferreira Dal Farra Martins</p>	<p>PEÇA DE APRENDIZADO PÓS-MODERNA análise da peça <i>Vale das Facas Voadoras</i> do dramaturgo e diretor alemão René Pollesch</p>		<p>MESTRADO FFLCH/USP 2014</p>
---	--	--	--

ALEXANDRE FERREIRA DAL FARRA MARTINS

PEÇA DE APRENDIZADO PÓS-MODERNA

análise da peça *Vale das Facas Voadoras*, do dramaturgo e diretor alemão René
Pollesch

Dissertação apresentada ao Departamento
de Letras Modernas da Faculdade
de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da
Universidade de São Paulo para a
obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Língua e
Literatura Alemã.

Orientador: Prof. Dr. Tercio Loureiro
Redondo

São Paulo

2014

Nome: Alexandre Ferreira Dal Farra Martins

Título: PEÇA DE APRENDIZADO PÓS-MODERNA – análise da peça *Vale das Facas Voadoras*, do dramaturgo e diretor alemão René Pollesch.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Língua e Literatura Alemã do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr.: _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Resumo:

A partir da análise da peça *Vale das facas voadoras*, do dramaturgo e diretor alemão René Pollesch, procura-se abordar a obra desse diretor, bem como, refletir sobre as possibilidades que ele apresenta para dar conta de uma crítica da ideologia que sobreviva a um ambiente Pós-Moderno, segundo a definição do teórico americano Fredric Jameson.

Palavras-chave: Teatro, Pós-Modernismo, Fredric Jameson, René Pollesch

Abstract:

Starting from the analysis of the play *Valley of flying knives*, written by German playwright and director René Pollesch, the dissertation seeks to analyze the work of this director, as well as reflect on the possibilities it has to account for a critique of ideology that survives to a Postmodern environment, as defined by the American theorist Fredric Jameson.

Key-words: Theater, Post-Modernism, Fredric Jameson, René Pollesch

SUMÁRIO

I. INTRODUÇÃO	6
II. SOBRE <i>POLLESCH</i>	11
III. SOBRE <i>VALE DAS FACAS VOADORAS</i>	26
IV. ASPECTOS DO TEATRO DE POLLESCH	33
IV. 1. POLLESCH E OS ATORES	33
IV. 2. SOBRE O <i>PROCESSO DE PENSAMENTO</i> QUE POLLESCH COLOCA EM CENA	37
V. ANÁLISE DE <i>VALE DAS FACAS VOADORAS</i>	43
VI. SOBRE A CRÍTICA DA IDEOLOGIA EM POLLESCH	87
VI. 1. EM BUSCA DE UMA POSTURA CRÍTICA NA PÓS-MODERNIDADE	87
VI. 2. POLLESCH E A CRÍTICA DA IDEOLOGIA NA ATUALIDADE	108
VII. CONSIDERAÇÕES SOBRE O CONTEXTO DA PESQUISA	124
VIII. BIBLIOGRAFIA	137
XIX. ANEXOS: TRADUÇÃO DE <i>VALE DAS FACAS VOADORAS</i> E ORIGINAL EM ALEMÃO	145

I. INTRODUÇÃO

O objetivo da presente pesquisa foi, a partir da análise da peça *Vale das facas Voadoras*, entrar em contato com o trabalho do dramaturgo alemão René Pollesch, e pensar sobre algumas questões relacionadas ao estatuto da crítica da ideologia na atualidade, a partir da sua obra. A peça foi escolhida pelo seu interesse particular mas, sobretudo, enquanto exemplo de uma produção que se mostra notadamente constante e mais ou menos repetitiva em suas formas – como é o caso de Pollesch. No entanto, se o intuito era pesquisar a obra de Pollesch como um todo, essa pesquisa foi realizada a partir do contato esmiuçado com esta obra em particular. Pensou-se que, em um autor como Pollesch, cuja forma se repete em diversas peças, com pequenas variações, o melhor caminho seria a aproximação de uma obra particular para, a partir dela, pensar sobre o método de trabalho do autor como um todo.

A tradução da obra foi apenas um momento dessa aproximação que nos permitiu um olhar pormenorizado sobre a escrita de Pollesch. Ela, no entanto, não é um resultado dessa pesquisa, mas sim, apenas um momento da mesma, e é enviada em anexo (juntamente com o original em alemão) no sentido de possibilitar a leitura do texto na íntegra. Trata-se, assim, de uma tradução de estudo, sem qualquer pretensão para além de possibilitar entrar em contato com o trabalho de Pollesch de forma mais aprofundada. O aprimoramento da tradução exigiria um tempo e uma dedicação que não foram possíveis, já que o foco da pesquisa não era esse, mas sim, a análise da peça e a reflexão, a partir da obra de Pollesch, sobre questões referentes ao estatuto da crítica da ideologia e a sua possibilidade no âmbito do teatro, na atualidade, a partir de ideias do teórico americano Fredric Jameson.

No primeiro capítulo, *Sobre Pollesch*, procurou-se abordar alguns pontos centrais da sua biografia, que nos ajudaram a caracterizar um pouco a sua trajetória. O capítulo se divide entre o comentário sobre o Instituto de Ciências Teatrais Aplicadas de Giessen (ATW), onde Pollesch se formou – em que procuramos abordar o método de trabalho dessa importante instituição –, e a reflexão a partir de duas considerações do próprio autor sobre a sua biografia. Estas considerações, no entanto, não são tanto sobre a vida de Pollesch em si, mas sim, sobre a própria maneira como o autor vê a sua biografia, e como ele a relaciona ao seu trabalho. Trata-se do comentário sobre dois trechos de entrevistas em que o autor cita aspectos da própria vida. Quanto ao ATW, buscou-se compreender um pouco da forma de funcionamento da importante instituição onde se formaram diversos expoentes do teatro dito *pós-dramático* ou *performativo* alemão, tais quais, os grupos *Rimini Protokol*, *She She Pop*, *Showcase Beat Le Mot*, *Gob Squad*, entre outros – além do próprio Pollesch.

No segundo capítulo, *Sobre Vale das Facas Voadoras*, contextualizamos a peça buscando caracterizar de forma geral a sua recepção pela imprensa na época da estreia, em junho de 2008, em Mülheim an der Ruhr. Pudemos falar sobre os principais textos que saíram nos jornais, e caracterizamos em linhas gerais as influências de que Pollesch partiu para a escrita da peça, principalmente, o filme *A Morte do Apostador Chinês*, de John Cassavetes. Em grande medida, com efeito, os diálogos e tudo o que denominamos a camada *melodramática* da peça foi retirado do filme, ou inspirado em trechos dele.

No terceiro capítulo, *Aspectos do Teatro de Pollesch*, procuramos abordar alguns aspectos do trabalho de Pollesch em geral. O capítulo é subdividido em duas características do trabalho do autor: *Pollesch e os atores* e *Sobre o processo de pensamento que Pollesch coloca em cena*. Trata-se, a nosso ver, de dois aspectos

centrais da sua obra: a relação com os atores e o processo de pensamento – que na análise denominamos *fluxo teórico-discursivo*. Para pensar sobre a relação de Pollesch com a interpretação ou com os atores, nos utilizamos de algumas afirmações do autor em entrevistas e textos não-teatrais, e a partir desse material procuramos compreender que tipo de interpretação Pollesch procura enquanto diretor de seus próprios textos.

Em relação ao processo de pensamento, procuramos caracterizar os pontos de partida de Pollesch, para a escrita, sobretudo o fato de que o texto é precedido pelo espaço concreto da peça – tanto o cenário quanto o local onde o texto será apresentado (como também, o local onde foi escrito). Essa precedência do lugar em relação ao pensamento foi conceituada como uma espécie de materialismo literal. Aqui, foram utilizadas afirmações, não só de Pollesch, mas também de alguns colegas de trabalho e diretores próximos, para que pudéssemos compreender os pressupostos desse aspecto da obra em questão. Foram utilizadas entrevistas do cenógrafo da *Volksbühne*, Bert Neumann, assim como, com o diretor geral do teatro, Frank Castorf.

Em *Análise de Vale das Facas Voadoras* realizamos justamente a análise da peça, de forma minuciosa, partindo da estrutura do próprio texto, e procurando cotejá-lo a alguns materiais bibliográficos de teóricos atuais sobre Pollesch. Foi possível compreender, a nosso ver, o modo de funcionamento do texto de Pollesch: a forma como ele empreende a passagem entre alguns registros bastante diversos presentes em suas peças (e aqui, não se trata apenas do *Vale das Facas Voadoras*, que efetivamente pode ser pensada como um exemplo de procedimentos utilizados largamente pelo autor, possivelmente em todas as suas peças). Os principais registros são os já mencionados registro: *melodramático* e *teórico-discursivo*. Os jogos entre essas duas camadas, e entre elas, os atores e o espaço cênico, parecem ser os grandes motores do

teatro de Pollesch. Assim, procuramos entender, em diversas passagens, a forma como Pollesch passa do *melodramático* ao *teórico-discursivo*, como as duas camadas às vezes se misturam, às vezes se separam, e se influenciam mutuamente – embora perceba-se que o *melodrama* funciona como uma espécie de base a partir da qual o fluxo se dá.

Tendo a análise pormenorizada do texto realizada, partimos então, no capítulo seguinte, para uma reflexão mais teórica sobre o trabalho de Pollesch: *Sobre a Crítica da Ideologia em Pollesch* – reflexão esta que, cronologicamente, na pesquisa, foi um dos primeiros pontos a ser desenvolvido, e certamente o que demandou maior tempo, por conta das questões conceituais ali envolvidas. Procuramos pensar o trabalho de Pollesch a partir de alguns conceitos do teórico americano Fredric Jameson – notadamente, o conceito de Pós-Modernidade. Procuramos entender Pollesch enquanto autor pós-moderno, segundo a caracterização de Jameson, além de pensar a sua obra como possível exemplo de uma arte que visa a um *mapeamento cognitivo*, como defende Jameson. Procuramos também, nesse capítulo (como diz o seu título) conceituar, a partir de alguns autores como Terry Eagleton, Slavoj Žižek, Bakhtin, Adorno, Benjamin, Roberto Schwarz, a maneira como opera hoje em dia a ideologia, ou melhor, em que medida e de que maneira o conceito de ideologia ainda dá conta da sociedade atual – pós-moderna nos termos de Jameson. Pollesch foi então pensado como um possível exemplo de um teatro de crítica da ideologia que, no entanto, não se distancia da realidade atual. Foram mobilizados também textos sobre o próprio Pollesch, além de uma bibliografia mais geral, relacionada ao teatro e às artes.

Em seguida, passamos ao último capítulo, *Considerações Sobre o Contexto da Pesquisa*, onde procuramos, como traz o título, compreender alguns pontos que se referem, não mais à obra estudada, mas sim à gênese desse próprio estudo, ao

contexto de onde ele surgiu, as possíveis razões para o estudo de Pollesch. Trata-se de pensar, também, a relação entre a teoria e a prática, e apontar caminhos de relacionar o estudo ao seu contexto teatral local, ou seja, o teatro de grupo paulistano atual. Procurou-se aqui, assim, compreender em que pontos o trabalho em questão se relaciona à prática artística do seu autor, que é também escritor, dramaturgo e diretor, e esteve atuante ao longo da realização do mestrado. Procuramos compreender as raízes que levaram à busca pelo teatro de Pollesch sobretudo em alguns pontos da trajetória recente do teatro de grupo paulistano – notadamente o teatro de grupo paulistano crítico, ou seja, de esquerda e mais ou menos preocupado com questões pertencentes ao âmbito da política, da crítica da ideologia. Procuramos assim inserir este trabalho no contexto concreto da prática teatral paulistana recente, na tentativa de possibilitar que ele se torne uma contribuição para pensar em problemas relacionados a esse contexto. Para isso, tecemos alguns comentários sobre o trabalho da Cia do Latão (tomada como exemplo de algo que se desdobra em diversos outros grupos, inclusive o nosso), e sobre a sua trajetória, que parece apontar para um movimento um bem mais geral, no qual gostaríamos de incluir esta pesquisa.

Sobre a bibliografia resta comentar que se tratou sobretudo de textos voltados para a compreensão do próprio teatro de Pollesch (críticas, artigos, teses e poucos livros), além de textos voltados para a discussão mais teórica sobre o conceito de ideologia na Pós-Modernidade, e ainda, alguns textos que nos auxiliaram a pensar sobre aspectos mais gerais da prática teatral. Além disso há ainda os poucos textos que tratam do contexto do teatro paulistano atual, que nos possibilitaram a escrita do último capítulo.

II. SOBRE POLLESCH

Os dados biográficos serão trazidos aqui no sentido de uma contextualização básica do estudo proposto, mas também desde já como forma de compreender um pouco do universo do autor. No caso de seu histórico pessoal, brevemente apresentado (tampouco é um assunto frequentemente citado pelo próprio Pollesch), pretende-se investigar o olhar que o próprio autor lança sobre a sua biografia, já que essa autodescrição apresenta, ainda que de forma difusa, a sua visão de mundo, que, no caso de Pollesch, se desdobra em suas peças de forma bastante imediata. Para isso utilizaremos alguns trechos de entrevistas em que o autor faz referência à sua história (como dito, serão poucas). Por outro lado, o aspecto da biografia mais diretamente relacionado à sua formação teatral será explorado no sentido de compreender um pouco do significado que o *ATW – Institut für angewandte Theaterwissenschaft* [Instituto de Ciências Teatrais Aplicadas] da Universidade de Giessen teve na formação da estética de Pollesch.

Dados Biográficos

René Pollesch nasceu em 1962 em Friedberg/Hessen, na Alemanha ocidental. Em 1983 ingressou no *Institut für angewandte Theaterwissenschaft* [Instituto de Ciências Teatrais Aplicadas] (ATW), em Giessen, onde estudou artes performáticas com os professores Andrzej Wirth e Hans-Thies Lehmann, e onde realizou projetos sob a orientação de professores convidados como Heiner Müller, Georg Tabori e o diretor americano John Jesurun. Ali Pollesch se formou em 1989, tendo realizado, na sala de ensaios do ATW, alguns exercícios cênicos cujo ponto de partida contou com a influência forte do diretor americano John Jesurun, como nos dá notícia Hans-Thies

Lehmann. Ao que parece, a estética de Jesurun veio influenciar o trabalho de Pollesch principalmente no que tange às relações entre as diversas mídias em cena – principalmente à relação com o vídeo. De 1990 a 1993 Pollesch realiza algumas peças no *TAT – Theater an der Turm* em Frankfurt am Main. Essas peças parecem ter tido algum reconhecimento local¹, embora não se tenha acesso a essas produções – o que também aponta para o fato de que não se tratava, nem de longe, do sucesso que Pollesch viria a conhecer mais tarde, a partir de meados de 1999. Ao que tudo indica, trata-se de um momento em que a estética do autor ainda não estava de forma alguma consolidada no formato a que depois chegou. Com efeito, de 1993 a 1999 Pollesch fica alguns anos fora do circuito teatral, recebe em 1996 uma bolsa do Royal Court Theater, em Londres, para seminários com Harold Pinter e Caryl Churchill, e depois recebe também uma bolsa da Akademie Schloss Solitude, em Stuttgart. É somente após esses anos de relativa invisibilidade que Pollesch realiza a sua primeira peça efetivamente bem-sucedida em termos de crítica e público: *Heidi Hoh arbeitet hier nicht mehr* [Heidi Hoh não trabalha mais aqui], realizada entre 1999 e 2000 no Café do Palácio de Podewil, em Berlim. Essa peça foi o início de uma carreira desde então bastante bem-sucedida, que levou Pollesch a ser Diretor Artístico, de 2002 a 2007, do anexo da Volksbühne de Berlim, o *Prater*, onde realizou diversas montagens, e a se tornar um dos principais dramaturgos contemporâneos da Alemanha, circulando em todos os principais teatros do país e realizando montagens como convidado em outros países como a Polônia, o Brasil e a Suíça, entre muitos outros. Recebeu alguns

¹ Segundo BARTLING, Thomas, 2010.

² Optamos por não traduzir os títulos e trechos das peças que não são em alemão.

³ "Das Motto von ATW heißt: Erkundung des Theaters nicht so sehr in seinem institutionellen Zentrum, sondern vor allem seinen Rändern, dort wo es übergeht in andere Künste, andere Praxisformen." [O mote central do ATW é: exploração do teatro não tanto no seu centro institucional,

prêmios importantes ultimamente, entre eles o *Mülheimer Dramatikpreis* de 2001 e 2006, respectivamente pelas peças *world wide web – slums* e *Capucceto Rosso*², e o *Else-Lasker-Schüler-Dramatikpreis* pelo conjunto da sua obra, em 2012.

Sobre a formação no ATW, em Giessen

O ATW – *Institut für Angewandte Theaterwissenschaft* da Universidade de Giessen foi fundado em 1983 pelo diretor polonês Andrzej Wirth e atualmente é certamente uma das instituições de ensino de teatro mais importante da Alemanha. Ali se formaram performers, diretores e dramaturgos que fundaram grupos de trabalho como o *Rimini Protokol*, o *She She Pop*, *Gob Squad*, entre outros, além do próprio Pollesch – um de seus mais ilustres alunos. Em comum, todos os egressos do ATW têm um certo questionamento do teatro em seu aspecto narrativo e dramático, e uma busca, não pelo teatro em seu terreno, digamos, mais tradicional na Alemanha, mas sim, pelos limites do teatro, os pontos em que ele se encontra com outras linguagens e práticas³. Alguns aspectos da instituição foram cruciais para essa característica de seus alunos.

Não se tratando de um curso técnico de nenhuma área do teatro em particular (não formando portanto iluminadores, sonoplastas, e nem mesmo atores) o curso teve sempre como foco a busca de uma relação entre teoria e prática que, por um lado, permitisse o questionamento constante sobre os limites do teatro, aliada a uma prática,

² Optamos por não traduzir os títulos e trechos das peças que não são em alemão.

³ "Das Motto von ATW heißt: Erkundung des Theaters nicht so sehr in seinem institutionellen Zentrum, sondern vor allem seinen Rändern, dort wo es übergeht in andere Künste, andere Praxisformen." [O mote central do ATW é: exploração do teatro não tanto no seu centro institucional, mas sim principalmente nas suas margens, lá onde ele transita para outras artes, outras formas de prática"] (LEHMANN, 2012. Trad. minha)

por outro lado, efetivamente criativa e livre. Assim, não se trata de um instituto voltado unicamente para a teoria (em que a prática ficasse subordinada a ela), nem tampouco de um instituto unicamente voltado para a prática, com aulas de teoria aplicada. Essa relação entre teoria e prática precisaria, pois, ser viva e, sobretudo, criativa. Mas qual é o caminho que o ATW encontrou para que essa relação tenha se mostrado efetivamente tão viva – o que fica claro simplesmente pelos impressionantes resultados reais da escola no cenário do teatro alemão atual?

Como coloca Hans-Thies Lehmann, no ensino do ATW, a teoria e a prática, para gerarem criatividade, precisam abrir mão da garantia de sucesso. Ou seja, ao invés de (como ocorre na maioria das instituições alemãs, ainda segundo Lehmann) buscar uma teoria que dê base para uma prática segura, ou seja, uma teoria que evita erros a partir do ensino de ideias teatrais vindas da tradição – portanto, focada em resultados práticos –, assim como de uma prática assentada em ideias teóricas. Em Giessen, ao contrário, é dada total liberdade de ação para estes dois terrenos, que não se determinam mutuamente. A ideia básica é a de que no ensino tradicional, em que se busca teoria voltada para os resultados práticos, assim como uma prática apoiada por ideias teóricas, ambos os lados da pesquisa ficam enrijecidos, um pelo outro, e não há espaço para o criativo. Ao contrário, quando se pensa, por um lado, em uma prática cujo interesse provém dela mesma, como coloca Lehmann, muitas vezes a partir da simples "vontade de fazer determinada coisa, frequentemente também simplesmente fazer algo com determinadas pessoas" (LEHMANN, 2012), e, por outro lado, em uma teoria que também caminha livremente, sem a pressão de ter utilidade para a prática, o que se gera é uma relação imprevista entre essas duas esferas – na realidade, uma conexão sempre efetivamente criativa entre elas. Esse tipo de liberdade na relação entre teoria e prática é, aliás, algo que podemos claramente

perceber na obra de Pollesch, e certamente é uma influência do seu estudo em Giessen. É, assim, a partir da liberdade, tanto da esfera teórica, quanto da prática, que o ATW propõe o estudo do teatro, a partir não daquilo que ele é institucionalmente na Alemanha, mas sim, daquilo que ele é enquanto linguagem limiar, que se relaciona com outros âmbitos da criação artística.

Outro aspecto curiosamente essencial para o estabelecimento do ATW enquanto gerador de práticas teatrais fortemente relacionadas ao que Lehmann denominou o *Teatro Pós-dramático*, ou que teóricas como Josette Fèral (FÉRAL, 2009) denominaram como *Teatro Performativo*, é o fato, aparentemente bastante acidental e aparentemente sem importância, de o instituto não formar atores. Com efeito, a atuação normalmente é vista como uma formação essencialmente técnica (tanto na Alemanha como no Brasil), e o ATW não é um curso técnico – não conta portanto com aulas de nenhum tipo de técnica (como em um curso tradicional de interpretação, com aulas de corpo, de improvisação, de tal ou tal técnica interpretativa etc). Ao contrário, em Giessen os alunos têm aulas de teoria e espaço para pesquisa prática, com a provocação de professores, convidados e residentes. Pois bem, ao que parece, o simples fato de que o instituto não forme atores teve como consequência a forte tendência que ele apresenta em direção ao teatro performativo. No caso do grupo Rimini Protokol, um dos mais importantes do mundo na área hoje denominada *Teatro Documental*, uma das razões para que os seus integrantes decidissem pela prática do teatro feito com o que eles denominam "especialistas da vida cotidiana" (RAU, 2004), ou seja, pessoas que não têm formação específica de atores, mas estão no palco para falarem sobre as suas "especialidades" reais, portanto, sobre as suas próprias experiências de vida. Essa ausência de atores também influenciou, em um momento de formação, o próprio trabalho de Pollesch que, ao que parece, a partir do seu contato

com John Jesurun, e pela falta de atores, foi obrigado a colocar em questão o próprio tipo de fala que ele buscava para os seus textos.

(...) quando não se tem atores à disposição, mas só a si mesmo, força-se então algum tipo de possibilidade expressiva que não pertença à ferramenta comum dos atores (como de certa forma René Pollesch com sua fala rápida e gritada, inspirada no professor convidado John Jesurun), coloca a sua própria insuficiência técnica ofensivamente como centro da cena (como She She Pop e Showcase Beat Le Mot), se retrai – ou ainda: observa o que acontece quando se coloca o vizinho enquanto pessoa real sobre o palco. (MALZACHER, 2007, p. 15 – trad. minha)

Um dos fatores, segundo Florian Malzacher, que levou o Rimini Protokol ao caminho de pesquisa a partir do uso de "pessoas reais" no palco, foi justamente o fato de que no instituto onde estudavam não havia atores. Aqui, no entanto, não estamos afirmando que *apenas* a falta de atores levou os artistas em questão a realizarem um teatro com não-atores. Trata-se antes de compreender como o fato de um ambiente de aprendizado onde não há uma divisão clara entre os diversos *métiers* do teatro, e onde não há tampouco um ensino técnico de nenhum desses *métiers*, um tal ambiente leva os seus alunos à busca por teatros que não se focam necessariamente na tradicional forma do teatro alemão institucional, com atores, diretores, cenógrafos, figurinistas, iluminadores etc. Mais decisivo, no entanto, é o fato de não haver um curso técnico especificamente de interpretação no ATW, já que esse aspecto acaba por privilegiar a busca por teatros mais próximos daquilo que Fèral denominou *performativo*, já que o teor da performatividade no teatro parece advir em grande medida da própria postura dos atores – ou seja, o *Teatro Performativo*, ao que parece, tem como uma das

principais bases o próprio lugar do ator, ou da atuação, que deixa de ser intérprete para se aproximar de um performer.

Também para o autor do trabalho *Theater René Polleschs – Versuch über Arbeitsweisen im postmodernen Theater und in der Theaterpädagogik*⁶, a nosso ver correto até certo ponto, o fato de não haver atores no ATW também teria sido determinante para a estética de Pollesch: "A ideia do ator 'incompleto' [*unvollkommenen*], que deixa aparecer a pessoa atrás do personagem, é típico no teatro pós-dramático de Pollesch. Assim, resultou do problema original da falta de aulas de interpretação uma qualidade que atravessa o trabalho de René Pollesch como um todo" (BARTLING, 2010, p. 7 – trad. minha). A ideia de que a falta de aulas de interpretação seja um problema do ATW evidentemente não faz sentido se pensarmos no que já foi exposto aqui sobre o instituto. No entanto, é possível pensar que, não só por conta de uma necessária adaptação da prática de Pollesch à sua realidade de estudante de teatro sem atores formados, mas também por conta da dita relação livre entre teoria e prática ali exercitada, assim como, a partir da influência de um pensamento que não tem como modelo o teatro no seu formato tradicional e institucional, de fato a relação de Pollesch com os atores é bastante específica e, em grande medida, totalmente diversa do que normalmente ocorre no teatro alemão institucional. Essa relação evidentemente passa pela ideia de se deixar ver a pessoa por trás da personagem, como coloca Bartling, mas é muito mais complexa do que essa caracterização geral do aspecto performativo – que de resto em princípio se encaixa em boa parte do teatro do século XX, começando pelo próprio Brecht. A relação que Pollesch estabelece com a atuação é bastante complexa e específica, portanto, será discutida à parte.

⁶ BARTLING, 2010.

Em outro aspecto, no entanto, o autor do estudo parece estar correto, ou seja, na influência que o diretor John Jesurun teve na criação da identidade estética de Pollesch. Jesurun foi um dos professores convidados na ATW, à época de Pollesch na ATW, e esteve presente em alguns dos projetos do aluno no espaço de ensaio do instituto. É interessante perceber alguns ecos de conceitos centrais da obra de Jesurun que estão em Pollesch, mas absolutamente transformados, de forma que o trabalho de ambos guarda poucas semelhanças reais entre si. Uma das principais proximidades entre eles está na utilização de séries de TV como algum tipo de base ou material para os seus trabalhos. Sobre este ponto, trataremos também adiante, ou seja: de que modo as formas (em sua maioria derivações do melodrama) utilizadas na televisão e no cinema são trazidas por Pollesch ao seu teatro e utilizadas por ele, em meio a diversos outros materiais, todos perpassados pelo fluxo teórico-discursivo característico do autor?⁷

No entanto, ao que parece, a relação entre Jesurun e Pollesch não se desenvolve para além da relação com outras mídias, ou seja, entre o teatro e o vídeo (do ponto de vista da encenação) e do teatro com a televisão (do ponto de vista da própria dramaturgia). Cabe ir ainda um pouco mais adiante no comentário sobre o trabalho em questão, pois ao que parece trata-se de alguns mal-entendidos comuns sobre a obra de Pollesch. O autor da texto continua elencando proximidades entre o trabalho de Pollesch e o de Jesurun para chegar novamente à qualidade da interpretação. Para isso, ele cita o próprio Jesurun: "Às vezes a resistência corporal e

⁷ Há aqui alguma divergência na fortuna crítica, entre aqueles que acreditam que a relação de Pollesch com as telenovelas e séries é notadamente crítica e distanciada, e aqueles que consideram, ao contrário, uma relação estrutural e estruturante de sua dramaturgia. Como procurarei mostrar, acho que se trata de ambos.

mental dos atores para esse tipo de fala é parte importante da performance, pois o foco está neles enquanto seres humanos, e não enquanto atores" (BARTLING, 2010, p. 10). Creio que, embora em Pollesch também possamos pensar em um foco nas pessoas, e não nos atores, a fala que ele coloca em cena certamente não é a fala do ser humano que estaria por trás do ator. Ao contrário, trata-se dos atores falando enquanto atores, e não enquanto individualidades, ou "seres humanos". Parece-me que a distância do teatro institucional a ser tomada aqui com maior veemência é em relação à ideia de personagem enquanto identidade psico- sociológica. No entanto, tampouco se trata de seres humanos autênticos. Precisaremos esmiuçar isso em um capítulo voltado para o assunto, mas desde já cabe salientar que a autenticidade para Pollesch certamente não é um objetivo. Como diz o ator e apresentador Harald Schmidt, em entrevista realizada em conjunto com Pollesch: "Esse é o maior xingamento para Pollesch: 'autêntico'" (KÜMMEL, 2012). Adiante entenderemos melhor o lugar que o ator ocupa no teatro de Pollesch, mas desde já sabemos que não se trata de forma nenhuma de uma interpretação realista ou naturalista, baseada na ideia de personagem, nem tampouco de buscar uma qualidade de presença que exponha nos atores o ponto em que são "seres humanos autênticos". Há uma certa qualidade do estar em cena, do atuar, que se mantém – mas não no sentido da interpretação naturalista, tampouco do efeito de distanciamento brechtiano (embora tenha aí uma de suas origens).

Dos pontos de partida da ATW

Ainda sobre a relação entre o Instituto de Ciências Aplicadas do Teatro de Giessen (ATW) e o trabalho de Pollesch, podemos apontar alguns pressupostos que norteiam o instituto e que posteriormente encontraremos também de forma bastante determinante no trabalho do nosso autor. Hans-Thies Lehmann, em seu texto de

homenagem aos 30 anos do ATW, ressalta alguns pontos, a nosso ver, bastante instigantes sobre o ensino no instituto. Um deles diz respeito à ideia de teatro como pesquisa:

"Arte é pesquisa: pesquisa no campo das possibilidades de expressão do homem. Assim, ela também é a investigação de novas formas, porque as experiências da realidade mudam, e precisam surgir novas formas em função desses modos de experiência transformados. Assim, pelo fato de que o teatro é um laboratório da fantasia social pode haver espaço para o não pensado, o não visto, para aquilo que não faz parte. E pelo fato de a arte ser pesquisa, ela pertence ao território da reflexão e da formação culturais, portanto, é ensinada também na universidade e não só em escolas voltadas para o aprendizado de ofícios". (LEHMANN, 2012)

A ideia de que arte é pesquisa e de que esta pesquisa está voltada para a busca de novas formas, capazes de dar conta de novos modos de experiência, parece ser um bom ponto de partida para se pensar o teatro de Pollesch. Com efeito, trata-se aqui sobretudo de uma busca constante de dar conta justamente desses novos modos de experiência. Como coloca Pollesch, "No meu caso, trata-se de buscar uma teoria que possa descrever os fenômenos e contradições que eu percebo na minha vida cotidiana" (LEHMANN, 2012). Assim, a ideia do teatro enquanto pesquisa que busca dar conta dos novos modos de experiência que a atualidade nos fornece parece apontar para um olhar ao mesmo tempo racional e de certa forma iluminista, mas que não renega por isso a pesquisa sobre a própria forma. Não se trata, assim, de uma pesquisa por temas que dizem respeito à vida, mas sim, de formas que digam respeito a essa vida – já que a própria ideia de "tema" parece pressupor uma forma por meio da qual ele aparece no teatro.

A relação bastante próxima com a teoria que aparece na formulação de Lehmann, partindo da ideia de pesquisa (um termo advindo, evidentemente, das ciências), e o levando inclusive à conclusão de que por isso cabe à arte um lugar na universidade, parece também ser um aspecto que impregna o trabalho de Pollesch de forma bastante profunda, já que, de forma explícita e assumida, o autor busca justamente encontrar teorias que sejam capazes de descrever as suas percepções. O impulso geral aqui é, portanto, algo científico, cognitivo. No entanto, esse impulso cognitivo é formulado de tal modo que leva em conta sempre a própria *forma* como essa cognição se dá, que é, ela mesma, colocada em questão e, reflexivamente, descrita também em termos teóricos. Daí o tom auto-enunciativo das peças de Pollesch, que nos levou a pensar em uma possível análise que não parta de forma determinante de conceitos externos, mas sim, procure advir da própria proposta estética em questão (isso será exposto no capítulo IV – análise de *Vale das Facas Voadoras*).

A já citada ideia de que no ATW se trata menos de um ensino da teoria que (supostamente) se aplique à prática e de uma prática que seja apoiada pela teoria, mas sim desses dois âmbitos potencializados para que ocorram de forma paralela, também parece ser importante para pensarmos a estética de Pollesch. Com efeito, o fato de no instituto não haver uma aula de teoria sistematicamente voltada para a prática do teatro e, portanto, baseada no que dá sustentação para o teatro enquanto instituição alemã (aqui é preciso lembrar que se trata de uma instituição teatral das mais sólidas do mundo) constitui uma espécie de "iconoclastia", um desrespeito pelos clássicos metodicamente assumido, que tem imensa reverberação, não só na própria teoria de Pollesch mas também na sua prática, do ponto de vista mais profundo.

Quando lemos declarações do autor de que não lê romances, ou de que, ao estreitar a peça *Esplendor e misérias das cortesãs*, diz ter lido no máximo até a página 20 do romance de mesmo nome de Balzac, e quando ele diz que "para mim a escrita começou só quando me emancipei daquilo que quaisquer autoridades em literatura esperavam" (LAUDENBACH, 2012), fica clara a medida de um tal desrespeito à tradição. A postura desrespeitosa e iconoclasta, ao mesmo tempo que racional e fortemente calcada na teoria, parece, assim, ser um ponto de partida para Pollesch, tanto do ponto de vista da forma do seu teatro (como veremos adiante), quanto do ponto de vista do seu próprio método de trabalho. Vejamos um pouco mais como esse método de trabalho surgiu, inclusive a partir de alguns poucos fatos da vida pessoal de Pollesch, citados por ele próprio como sendo determinantes da sua escrita, fatos esses que se relacionam diretamente àquilo que foi apresentado até aqui.

Pontos da biografia

O que nos autoriza, nesta dissertação, a trazer alguns fatos da biografia do autor como sendo em certa medida determinantes para a sua poética é a própria citação que ele faz desses acontecimentos, e mais do que isso, o fato de que ele cita muito poucos eventos de sua vida pessoal como explicação da obra – na verdade, só esses. Essa parcimônia de Pollesch em creditar à sua biografia aspectos da sua poética indica que os acontecimentos que aparecem como determinantes já foram eles mesmos cuidadosamente escolhidos pelo autor, avesso que é às caracterizações de estilo a partir de traços pessoais e/ou psicológicos.

Quando tinha doze, treze anos, eu brincava de ser escritor. Eu tinha uma máquina de escrever Neckermann, ainda não fumava, isso veio depois, porque eu tinha visto algumas imagens de escritores que apareciam sentados na frente da

máquina de escrever com cigarros e xícaras de café. Eu comecei nesse cenário. Foi muito importante para mim não ter procurado o escritor em mim mesmo. Mas quando se entra em um cenário externo desse tipo, isso tem consequências, um jogo desse tipo também pode impulsionar. Isso é mais sério do que acordar de repente e começar a seguir uma inspiração. (LAUDENBACH, 2012)

A passagem, trecho de uma entrevista de 2012, nos ajuda a entender o valor peculiar que a experiência pessoal, ou os dados biográficos, segundo ele próprio, têm em sua na escrita. Ela também indica uma série de outras coisas. Por exemplo, já aqui podemos entrever algo que precisaremos depois, ou seja, um ponto de vista em que aquilo que normalmente (ou, falando com Jameson, *modernamente*) é chamado de profundo é colocado no mesmo patamar daquilo que se denomina superficial – para Jameson, na Pós-Modernidade não há mais um ponto de vista mais profundo, nem mesmo uma interioridade *por trás* da superfície aparente, essa seria uma ideia do alto modernismo, que simplesmente deixou de ser operante no cenário atual, de um capitalismo que penetrou de forma tão determinante em todos os aspectos da vida que não há mais possibilidade de haver algo além ou aquém dele, nada que esteja mais profundamente fundado, que possa olhar a sociedade com distância. Assim também na passagem em questão não há nenhuma hierarquia entre o que vem de dentro e o que vem de fora, entre a imagem externa do escritor e o impulso interno de escrever. Com efeito, entre os dois, Pollesch escolhe o primeiro.

Mas a passagem indica ainda um ponto que diz respeito à própria estética de Pollesch. Assim como ele se descreve segundo a ideia de que o próprio colocar-se no cenário de escritor de certa forma leva-o a tornar-se escritor, assim também podemos pensar algo de semelhante sobre a própria criação e encenação dos seus textos. Ou seja, ao invés de serem textos pré-existentes, para os quais os cenários ou lugares

onde se passam as cenas são imaginados e construídos, no caso de Pollesch, bem ao contrário, os textos são justamente gerados a partir dos lugares (e com isso, a partir do próprio cenário) em que eles existem. Isso será explorado com mais clareza mais adiante, no capítulo V sobretudo, mas cabe desde já indicar, pois que é também uma camada que aparece nessa pequena passagem: o externo pre-existe ao interno. O lugar pre-existe ao que ali ocorre. Em uma espécie de materialismo radical, tudo acontece a partir do que é materialmente dado, e o que é materialmente dado é transformado a partir do que é dito e feito pelas pessoas que estão ali, mas sempre tendo como ponto de partida esses mesmos lugares e coisas. Assim, nas peças de Pollesch (e talvez aqui, ao fim e ao cabo, ele fale mais sobre o seu trabalho do que sobre si mesmo), é a máquina de escrever que faz surgir o escritor, assim como o cigarro – mesmo que ele se pergunte o tempo todo o que fazer com esses objetos (se fosse uma peça sua), é a partir deles que tudo se dá.

Mas veremos esses assuntos de forma mais desenvolvida, a seguir. Agora, interessa-nos levantar ainda dois pontos da biografia de Pollesch, que ele próprio cita, e que nos parecem interessantes para que se tenha um olhar mais completo sobre a sua obra – ainda que eles evidentemente não determinem nada sobre ela de forma imediata, acabam por serem fatores que consideramos importante trazer à tona, sempre sabendo que, para Pollesch (e segundo ele mesmo), nada, no que se refere à sua biografia inclusive, poderia ser pensado como indício de algum tipo de intuição interior ou algo assim. Trata-se, antes, de pontos materiais que, segundo ele, o ajudaram a chegar à estética que vem realizando desde pelo menos 1999¹³.

¹³ Sabe-se que a estética de Pollesch se modifica muito pouco ou praticamente nada, e o próprio diretor afirma em diversas entrevistas que não é um foco do seu trabalho a transformação constante da forma,

Um dos pontos da biografia que gostaríamos de levantar refere-se ao ambiente em que Pollesch foi criado, e aqui há dois aspectos em jogo. Um, sobre o tipo de ambiente intelectual e cultural da sua casa, e outro, sobre o tipo de ambiente cultural e intelectual da sua cidade.

Eu tenho a sorte de não ter crescido em um ambiente de formação burguesa. Eu não cresci com a obrigação de idolatrar a literatura. Meu pai foi diplomado em serralheria de máquinas e trabalhou como zelador, minha mãe era dona de casa. Para mim os livros são instrumentos que podem se deteriorar com o uso. Quando eu tenho a ideia, não preciso mais do livro. Eu acho que a literatura vai acabar. (HABERL, 2012)

Aqui pode-se perceber algo que se refere também à iconoclastia que apontamos, presente nas diretrizes da ATW. Mas vejamos o outro ponto em questão.

Eu cresci em um vilarejo em Hessen. Lá todo o mundo precisava ser igual. E de sociedades que repousam sobre a necessidade de que todos se comportem de forma semelhante – eu estou fora, sinceramente. Eu não posso me moldar de maneira que encaixe em algum lugar, nem se for em um movimento aparentemente íntegro. (HABERL, 2012)

Aqui se vê como a busca de Pollesch, ao menos da maneira como ele a formula, se relaciona a uma tentativa real de dar uma resposta a mais sincera possível a uma experiência de vida (para um novo *modo de experiência*, se pensarmos no que

já que esta forma que ele encontrou e em certa medida repete têm dado conta daquilo que ele precisa dizer.

foi colocado por Lehmann), cujo formato não está dado em nenhum tipo de tradição a ser seguida. Ou seja, trata-se também de não abrir mão, de forma nenhuma, da experiência pessoal, que não precisa ser pensada necessariamente como pertencente a um indivíduo, a uma subjetividade singular, mas sim, ao menos como tendo que passar por esse corpo específico de Pollesch, de forma que materialmente é só a partir dali que esse modo de experiência pode ser pensado e teorizado.

No primeiro trecho, trata-se de algo que o agrada, no segundo, de algo que o incomoda. Parece-nos que esses dois extremos dão a medida, não pessoal, mas estética, do que Pollesch busca o tempo todo em seu trabalho: uma poética que não é nem baseada em um tipo interioridade proveniente de um indivíduo burguês, formado enquanto tal, nem, por outro lado, em um formato externo determinado e rígido, imposto pela tradição. Com efeito, veremos que é disso que se trata nas peças de Pollesch: a tentativa de desenvolver um discurso capaz de descrever a realidade de um ponto de vista que não é nem meramente individual, fundado na psicologia, nas intuições e opiniões de um indivíduo, nem tampouco fechado e externo, objetivo e claro. Trata-se de uma tentativa de desenvolver um pensamento não baseado na ideia de indivíduo, mas que ao mesmo tempo não se torne uma espécie de teoria vazia e legisladora, que se ergue acima do mundo. O indivíduo aparece, mais do que qualquer outra coisa, enquanto lugar onde a teoria e o mundo se chocam.

III. SOBRE *VALE DAS FACAS VOADORAS*

Vale das Facas Voadoras estreou em junho de 2008, na cidade de Müllheim an der Ruhr. A peça foi uma coprodução entre a Volksbühne, em Berlin, o Ringlokschuppen, em Müllheim an der Ruhr, e o projeto Capital da Cultura da

Europa: RUHR 2010. Além disso, participaram da produção da peça o projeto Cultura no Ruhr [*Projektbüro Kultur an der Ruhr*] e o departamento de teatro da Secretaria de Cultura [*Kulturbetrieb*] de Müllheim an der Ruhr. Assim, a peça, embora esteja dentro das produções da Volksbühne de Berlim, foi criada em conjunto com as instituições citadas, ensaiada e estreada na cidade de Müllheim an der Ruhr. À época da criação da peça, Pollesch já havia ganhado dois prêmios nessa mesma cidade, o que, entre outras coisas, lhe garantia um terreno relativamente familiar naquele local. Como diz uma crítica do portal *nachtkritik.de*: "para Pollesch, apresentar em Müllheim é quase jogar em casa. Aqui ele já recebeu duas vezes o *Dramatikpreis* do festival de peças [*Stücke-Festival*], e as reações do público também lhe são totalmente familiares. Ao menos as de um certo fã-clubes local esclarecido que gosta muito da estética importada da Volksbühne, também e exatamente pelo fato de que a direção do *Ruhrfestspiel* feita por Frank Castorf fracassou de forma estrondosa para a maior parte do público da região do Ruhr." (MÜLLER, Regine. 2008) Aqui temos uma pista do público que a peça encontrou em sua primeira temporada: segundo a jornalista, um certo fã-clubes, para quem a estética da Volksbühne agrada justamente pelo fato de que desagrada à maioria do público local. Não consideramos que esse tipo de relação com o público chegue a ter quaisquer efeitos sobre a peça enquanto tal, mas é interessante para pensar sobre o lugar que a Volksbühne tem para o público alemão quando está fora de Berlim – e sobre o quanto a sua estética é no fundo restrita ao ambiente berlinense. A fortuna crítica local, na sua vertente de imprensa, também aponta para esse aparente desinteresse com relação ao trabalho de Pollesch, aliás trazendo alguns mal-entendidos interessantes em suas apreciações do espetáculo. Mais de uma crítica, por exemplo, comenta o fato de que a *souffleuse* (o "ponto", que, no caso de Pollesch sempre está em cena, tomando parte na ação) teve que dar o texto diversas vezes aos

atores, como se isso fosse uma espécie de falha da peça – ou seja, haveria texto demais, teria faltado ensaio: "o catatau de texto se repete e o tempo de ensaio claramente não foi suficiente, pois os atores frequentemente esqueciam o texto, de modo que a *souffleuse* precisava participar" (SCHMIDT, Constanze. 2008) No entanto, para quem já viu mais de uma peça do autor, é evidente que o papel da *souffleuse* em Pollesch é bem particular: ela sempre está em cena, no espaço cênico, no meio dos atores com o texto em mãos, e sempre (ao menos em todas as apresentações que pudemos assistir, e foram mais de dez) precisa dar o texto aos atores, em diversos momentos da peça. Trata-se de uma explicitação dessa característica presente no teatro alemão como um todo. Normalmente as *souffleuses* ficam sentadas na primeira fileira da plateia, ou escondidas nas laterais do palco, e literalmente *sopram* os textos que os atores esquecem, cuidando para não se fazerem ouvir. Em Pollesch, no entanto, essa figura fica em cena o tempo todo, visível, e sempre que um ator esquece algum trecho ela o ajuda, no entanto, sem ter o cuidado para não ser escutada, característico da sua função. Dentro da encenação, isso participa de uma proposta maior em que toda a parte técnica da cena fica explícita – desde os câmeras até os cenotécnicos. Ou seja, no mínimo podemos pensar que não se trata de uma falha, mas de um método de trabalho de quem, no mínimo, não se incomoda em nada com a presença dessa figura (mais do que isso, coloca-a em cena), e tampouco dá qualquer importância para o fato de que os atores esqueçam passagens do texto e precisem ser lembrados por ela. Não é necessário apontar, para quem conhece o trabalho de Pollesch, tampouco o fato de que a explicitação da *souffleuse* tem a ver com diversos outros aspectos de sua obra, que trabalha sempre com a explicitação dos métodos e mecanismos postos em cena. Veremos adiante como o texto se estrutura a partir da explicitação de tudo o que está em jogo. Assim, o

comentário da crítica aponta para um evidente desconhecimento do trabalho de Pollesch, o que, novamente, aponta para o lugar que a Volksbühne ocupa fora de Berlim.

Com efeito, em um dos comentários feitos por um internauta (talvez um integrante dos ditos "fã-clubes"?), no espaço do site, sobre uma outra matéria da peça, podemos perceber o quão equivocado está o ponto de vista da crítica acima citada. Lemos, nessa outra matéria, sobre o mesmo ponto: "na última meia hora a *souffleuse* teve muito trabalho, o que só sublinha o caráter gigantesco do texto de Pollesch" (MÜLLER, Regine. 2008), ao que o internauta, denominado *Nightuser* retruca: "que a *souffleuse* tenha muito o que fazer em Pollesch é um recurso de estilo construído, e já muito conhecido (...)". Esse pequeno parêntesis indica um pouco o ambiente crítico e de público em que a peça estreia – por um lado, acompanhada por um público fiel e talvez restrito, e no entanto, em grande medida, mal compreendida pelo público geral e pela crítica local.

Vale das facas Voadoras é a primeira parte de uma Trilogia que contou com mais duas peças, realizadas também em Müllheim an der Ruhr, nos verões de 2009 e 2010. Trata-se de peças realizadas ao ar livre que, depois da primeira estada em Müllheim, no verão, foram todas adaptadas ao espaço fechado para cumprirem temporada em Berlim. A versão da análise que fizemos da peça, é importante dizer, parte da sua adaptação para o espaço fechado, no Prater, anexo à Volksbühne, em Berlim, que assisti em maio de 2009.

Ao que parece, a apresentação ao ar livre, embora contasse com o mesmo texto, atores e cenário, teria um impacto provavelmente muito mais interessante, sobretudo do ponto de vista da utilização do espaço, já que ocupava a margem do rio Ruhr, onde os atores inclusive faziam cenas em um barco, nadavam no rio etc. A peça

foi originalmente realizada à noite, em espaço aberto, o que certamente fortalecia em muito o ambiente proposto pelo cenário, de uma espécie de caravana de filme *western*, cujos vagões eram partes de uma espécie de circo misturado com clube noturno que se instala ali na margem do rio, debaixo de uma lona.

A peça parte, no seu aspecto que denominaremos *melodramático*, do enredo do filme *A morte de um Apostador Chinês* [*Kill of a Chinese Bookie* (1976)], de John Cassavetes. Esse enredo é manipulado de forma explícita e arbitrária em cena, e é a partir das situações inspiradas nos aspectos melodramáticos desse enredo que as reflexões vêm à tona (aspectos de que Cassavetes já fazia uso em seu filme, de forma consciente, porém muito menos arbitrária e explícita do que em Pollesch). Adiante veremos essa operação de modo mais detalhado. Assim como a trama como um todo, os nomes das figuras têm inspiração no filme, como a figura de Cosmo Viteli, que é dono de um clube de *strip-tease*, o Crazy Horse West e, em Pollesch, quer o tempo todo contar uma história (o que efetivamente ocorre no filme de Cassavetes – em que Viteli é a personagem principal e, dessa forma, o filme *conta a sua história*). Mas Cosmo não consegue contar a história, porque ninguém está interessado no que ele tem a dizer. A certa altura ele vai a um clube de apostas e, em uma noite, contrai uma dívida gigantesca. O dono do clube em questão propõe um acordo a Cosmo, que deve matar um apostador chinês, o que levaria ao perdão da dívida. Em Cassavetes, embora com certo cinismo, toda a trama (com diversas diferenças) é acompanhada de perto pelo espectador, através do ponto de vista de Viteli – embora não haja uma identificação com essa personagem. Já em Pollesch, a trama (inclusive, diversas cenas do filme que aparecem aqui transformadas – aumentadas, distorcidas) é manipulada em cena de forma totalmente explícita e serve como espécie de anteparo a partir do

qual o seu fluxo teórico-discursivo vai se constituir. Veremos a maneira como isso se dá na análise da peça.

Gostaríamos de comentar também que – embora isso seja pouco ou nada comentado pela crítica da peça, e pode ser que seja somente uma coincidência – a cidade de Müllheim an der Ruhr ficou conhecida algum tempo atrás por ter sido o lar do mafioso Giorgio Basile, conhecido integrante da máfia italiana que foi capturado em 1998 e, por meio de uma espécie de mecanismo de delação premiada, conseguiu a sua liberdade ao entregar mais de 80 mafiosos para a polícia italiana¹⁴. Embora esse seja um aspecto que pouco ou nada acrescenta à análise da peça enquanto tal, é interessante pensar que possivelmente não foi totalmente arbitrária a escolha de uma história de um clube de *strip-tease* (o próprio Giorgio Basile foi dono de alguns clubes desse tipo na região do Ruhr) cujo dono se chama Cosmo Viteli para servir de início a uma Trilogia do Ruhr¹⁵ (para Basile, um foco da máfia italiana na Alemanha).

Dentro da obra de Pollesch, *Vale das facas voadoras* não ganhou um destaque muito particular, tendo sido menos comentada do que peças como *Heidi Hoh*, *Capucetto Rosso* ou *World Wide Web Slums*. Alguns críticos a consideraram uma obra média de Pollesch¹⁶, por conta do excesso de repetições do texto. Parece-nos, no

¹⁴ Fonte, entre outras: BASILE, 2007. Trata-se de uma entrevista no portal *express.de*, em 15/04/2007. A matéria se chama "A região do Ruhr é um foco da máfia" ["*Ruhrgebiet ist eine Hochburg der Mafia*"]

¹⁵ A história é famosa e deu ensejo à escrita do livro "Das Engels Gesicht - Die Geschichte eines Mafia-Killers aus Deutschland" ["*O cara-de-águia – a história de assassino mafioso da alemão*"], de Andreas Ulrich.

¹⁶ "Vale das facas voadoras" é um Pollesch mediano. Quem escreve muito é irregular. Talvez ele consiga da próxima vez realizar novamente uma peça Categoria-A como 'O amor é mais forte (sic) que o Capital' no Statthaus Theater de Stuttgart" (KEIM, 2008). A peça a que o crítico se refere se chama *O*

entanto, que o olhar que leva a tais críticas parte de um ponto de vista equivocado. Todos os críticos que se incomodam com o excesso de repetições da peça fazem inicialmente uma ressalva que diz respeito ao caráter inacabado do teatro de Pollesch, ("sabemos que o teatro de Pollesch é inacabado...") para, em seguida, no entanto, apontarem para um certo excesso, nesse caso, de repetições. Mas ao que parece as duas partes do argumento se contradizem. Com efeito, o tal inacabamento é um gesto muito mais radical do que eles parecem imaginar, que diz respeito ao fato de que os seus textos não apresentam conclusões ou resultados de elaborações realizadas anteriormente, mas *são* as próprias elaborações colocadas em cena. Assim, não se trata de um *efeito* calculado de inacabamento, que pode no caso ter sido mais "mal feito", daí o resultado talvez enfadonho. Ao contrário, o que temos em Pollesch, a nosso ver, é um processo real de tentativa constante de elaboração, do qual não faz sentido esperar, desse modo, certa medida correta de repetições, como se estas fossem o resultado de algum tipo de estilo calculado para gerar este ou aquele efeito no público.

Aqui pretendemos primeiramente realizar algumas reflexões sobre o teatro de Pollesch como um todo, para posteriormente analisar o texto de perto, permanecendo próximos aos seus movimentos particulares. Utilizaremos, assim, o *Vale das facas voadoras* como exemplo geral de seu teatro, que em linhas gerais se desenvolve sempre da mesma forma – sendo que esta é uma das críticas bastante comuns ao diretor e autor: que ele se repete muito – o que é verdade, evidentemente (qualquer um que o conheça sabe que o formato das peças é sempre o mesmo, além de ser

amor é mais frio que o Capital. Poderíamos sugerir um ato falho no erro em relação ao nome, mas não o faremos.

sempre o mesmo tipo de fluxo teórico-discursivo), mas não precisa ser uma razão para crítica. Aqui, não entraremos no mérito dessa questão, ou seja, sobre a suposta necessidade de o artista se renovar ou não. Falaremos de alguns breves pontos do teatro de Pollesch em geral, para então passar à análise de *Vale das facas Voadoras*.

IV. ASPECTOS DO TEATRO DE POLLESCH

IV. 1. POLLESCH E OS ATORES

A relação de trabalho de Pollesch com seus atores é bastante particular e em um primeiro momento talvez difícil de compreender para quem vem de uma tradição teatral como a brasileira (ou ao menos paulistana), em que predomina certa divisão entre, por um lado, um teatro de elenco, geralmente "textocêntrico", como se costuma dizer, em que os atores não têm papel propositivo, e, por outro lado, um teatro colaborativo, geralmente avesso ao dito "textocentrismo", cuja dramaturgia é muitas vezes assinada de forma coletiva, de maneira que cabe ao dramaturgo tão somente organizar os materiais propostos pelos atores. Exemplos do segundo tipo de teatro são notadamente o trabalho do *Teatro da Vertigem*, assim como do *Grupo XIX*, e também da *Cia do Latão* (embora de outra forma), entre tantos outros muitos grupos atuais. Na primeira categoria se encaixam todas as produções, por exemplo, de Antunes Filho, Gerald Thomas, assim como de Roberto Alvim, e mais recentemente, de outros diretores, seja do teatro comercial, seja do teatro de pesquisa (como é o caso dos citados).

No caso do sistema de trabalho de Pollesch, o interessante é que não se trata de nenhum desses métodos já conhecidos no Brasil. No caso, os textos são integralmente produzidos por Pollesch, e se trata de um teatro em que o texto, se

certamente não é mais importante do que os outros aspectos da cena, tem um papel de grande centralidade. No entanto, segundo o próprio autor, os atores têm uma função fundamental na própria produção dos textos, já que é a partir do processo de ensaios e de discussão dos temas propostos que o texto é desenvolvido, cortado e reescrito – porém, sempre por Pollesch. Poderíamos pensar que se trata de um tipo de teatro colaborativo, em que a função da escrita, no entanto, é inteiramente delegada ao dramaturgo, assim como a função da interpretação é inteiramente delegada aos atores, e a da cenografia, ao cenógrafo, etc. – sem que com isso o conjunto da peça deixe de ser discutido e pensado por todos. Esse respeito pelas áreas que é, no entanto, constantemente "desrespeitado" durante o processo de produção da peça, parece oferecer a possibilidade de criação de um texto que, embora pertença aos atores (enquanto representantes diretos dos seus desejos em termos de assuntos a serem discutidos etc), se desenvolve plenamente dentro do seu âmbito criativo. Assim também parece ocorrer com cenário, figurinos e com a própria interpretação. Todas as áreas têm igual importância, nenhuma se sobrepõe às outras, mas todas falam sobre as mesmas questões, a partir de pontos de vista radicalmente diversos.

Além de a própria relação de trabalho entre Pollesch e seus atores é interessante também a sua visão sobre interpretação. Se, por um lado, não se trata de um teatro *representativo*¹⁷, por outro lado, trata-se certamente de um teatro de atores. Quer dizer, atores profissionais, formados para isso e assim por diante. Longe de ser um teatro que não conta com a técnica de interpretação, Pollesch só não se utiliza das técnicas de interpretação ligados à forma realista ou naturalista. Como afirma o diretor de várias formas, em diversas entrevistas, os atores, no seu teatro, não devem

¹⁷ Em uma entrevista, Pollesch diz: "(...) Me ocorre um outro xingamento nosso, que é "representativo" (KÜMMEL, 2012)

representar *outras* situações, quer dizer, eles não precisam ser ou fingir que são *outros* que não eles mesmos: não se trata de representação. Por outro lado, também não se trata de simplesmente "serem eles mesmos" em cena. O que Pollesch espera, então, de seus atores?

A resposta tem mais a ver com a presença concreta do ator em cena e a sua capacidade de lidar concretamente com essa sua presença – de jogar (*spielen* em alemão, de maneira semelhante ao que se dá no inglês e no francês, significa atuar, representar, mas também jogar, brincar) com ela – do que com qualquer técnica advinda do teatro realista. Na sua homenagem à atriz Sophie Rois, quando ela recebeu o *Berliner Theaterpreis 2012*, Pollesch nos dá uma pista para entender o que espera de seus atores: "certa vez eu me expressei da seguinte maneira sobre o fato de você ser um milagre no palco, a qual foi a melhor que encontrei: que eu, quando a assisto, tenho a sensação de que posso seguir cada molécula do seu corpo. Posso vê-las todas" (POLLESCH, 2012). É interessante aqui a ideia de *seguir cada molécula* (e não à toa a palavra pertence ao terreno da biologia). Essa terminologia biológica, no caso, parece-nos uma forma de Pollesch enfatizar seu interesse pela *materialidade* da presença do ator em cena. Não se trata, portanto, de fingir ser outra coisa, ou de fingir viver outras coisas, mas sim, de viver em cena exatamente o que se está vivendo em cena, e saber tornar isso visível, ou seja, fazer essas vivências, que se dão no corpo do ator, visíveis para o público, mostrá-las ao público. Mostrar ao público a vivência presente de "cada molécula" do seu corpo. Talvez esse fosse um pedido de Pollesch aos atores que fazem as suas peças. Assim, também o texto precisa passar pelos atores e, no aqui e agora da cena, ser corporificado por eles. Eles precisam saber mostrar o que ocorre ao seu corpo com a passagem desse texto por ele. As alterações que essa passagem causa nos seus corpos precisa ser visível ao público.

Em outra ocasião, em uma entrevista realizada em 2012 para o jornal Die Zeit, em conjunto com o apresentador Harald Schmidt, Pollesch formula o seu interesse pelo ator de forma também curiosa, e parece nos dar ainda mais uma pista para compreender a qualidade de interpretação que suas peças buscam.

ZEIT: Se "autêntico" é a pior palavra, qual é então a palavra boa, diante da qual podemos nos redimir?

Pollesch: Talvez a palavra "concreto".

Schmidt: Ou, como descrição de um ator: ele é um bombardeador de conteúdo.

ZEIT: Quem é assim?

Schmidt: Para mim, onde eu o vejo com a maior perfeição, é Sophie Rois.

Pollesch: Sim, sim, sim. Ela tem muito conteúdo. Ela sempre é concreta. Mas você também. Quando você fala, eu não tenho a sensação de que eu deveria ouvir alguma outra coisa que não isso que você está falando. No seu caso, não se trata o tempo todo de você mesmo. No seu caso, trata-se de conteúdo.

Schmidt: Pode ser...

Pollesch: Não, no seu caso não se trata de você mesmo. Existem pessoas sobre as quais a gente percebe que, por meio dos seus discursos, elas se sentem o tempo todo chamadas a dizerem quem elas são. E que se perguntam o tempo todo, quando escutam alguém: "por que ele está falando isso para mim?" Elas nunca são concretas. São sempre "metaplanos" [*Metaebene*]. Mas também há as pessoas que não precisam ficar o tempo todo se expressando. (KÜMMEL, 2012)

Aqui aparece um outro ponto, ou seja, a importância do conteúdo. A importância de que o ator se relacione com o conteúdo concreto do que está dizendo, e não com aquilo que esse conteúdo fala sobre ele próprio, ator, ou sobre a sua personagem. Assim, trata-se, por um lado, de uma presença concreta do corpo e de ser

capaz de mostrar esse corpo presente e, por outro lado, desse corpo ser capaz de trazer conteúdos à cena, questões, reflexões – questões essas que não estão ali para *expressar* nada em relação aos atores e muito menos personagens que estão em cena, mas para trazer conteúdos (teorias) que precisam ser manuseados por esses corpos e mostrados por eles.

Dessa forma, mais do que um representante de papéis ou do que uma subjetividade que se expressa em cena, o ator de Pollesch é uma espécie de agência concreta, física, por meio da qual os textos são levados à cena. É um corpo capaz de estar presente e uma voz capaz de trazer conteúdos à cena, e de não se expressar a si mesma o tempo todo. Veremos adiante que conteúdos são esses e o quanto se trata em verdade de um *processo* de pensamento, mais do que qualquer conclusão.

IV. 2. SOBRE O *PROCESSO DE PENSAMENTO* QUE POLLESCH COLOCA EM CENA

Pensamentos a partir de lugares

Em entrevista realizada por mim em 2009, o diretor Frank Castorf formula da seguinte maneira o que para ele significa ser um diretor brechtiano:

Como diretor podemos sem dúvida ter inspiração de metodologia, e assim é o Brecht. Da mesma forma como em situações simples, sentados a uma mesa, no futebol, cantando uma música, coisas simples; é daí que a coisa surge, através de determinadas situações, seja sentados tomando um café ou bebendo uma cachaça. Uma garrafa de cachaça daria início a uma explosão, aconteceria uma multiplicação, talvez surgissem outros tipos de conflitos. Disso sairia algo como você, como eu, como um personagem, mas um personagem que depende da

situação em que ele se encontra e não vice-versa. (DAL FARRA e MARIANO, 2010, p. 32)

A ideia de que o lugar e a situação é que geram as personagens, e não o inverso, parece nos dar uma pequena pista para pensar o teatro de Pollesch, no que concerne ao tipo de raciocínio que os seus textos propõem. Veremos adiante que, em Pollesch, trata-se mais de colocar o próprio processo de pensamento em cena do que de colocar o resultado de uma reflexão ali. Mas esse processo, além de ser *colocado* em cena, em verdade também *se dá* a partir da cena. Tentemos compreender isso melhor. A ideia de que o fluxo teórico-discursivo de Pollesch se dá a partir dos lugares e situações, e é portanto determinado por eles, e não o contrário, parece importante para que se entenda o tipo de discurso que ali se constitui. Ou seja, trata-se de um discurso que busca o tempo todo dar conta de uma realidade em que está inserido. A realidade é pressuposto dele, portanto, e isso nunca se inverte. Não se trata de um discurso que organiza a realidade a ser mostrada na cena, mas sim, que tenta fazer frente à realidade que a cena lhe propõe.

Em 2003, Pollesch esteve em São Paulo durante pouco mais de um mês, juntamente com a sua equipe, onde realizou um workshop e apresentou as peças *Cidade Roubada*, e *Sexo, na rua*, na periferia da cidade, em um trabalho em conjunto com a ONG *Monte Azul* e o Goethe-Institut São Paulo, a partir da vivência com o Workshop. Durante a sua estadia, de pouco mais de um mês, além do workshop e das apresentações, encontrou tempo para escrever a peça *Telefavela*. O próprio fato de que o autor tenha escrito uma peça durante esse pouco mais de um mês em que esteve aqui, no meio de tantas atividades, já nos indica que a sua escrita, menos do que a elaboração lenta de um processo reflexivo cujo *resultado* vai para a cena, é antes um

registro, no calor da luta, desse próprio *processo*. Nesse sentido, é importante observar que na sua *Zeltsaga* [Saga-Barraco], que conta com três peças escritas com base na sua estadia em São Paulo, de fato o seu fluxo teórico-discursivo se voltou para o lugar real e concreto em que então se encontrava: São Paulo. A utilização, em *Telefavela*, de enredos próximos ao da telenovela brasileira, levou teóricas como Claudia Breger a defender que a novela passou a ter, desde então, um papel central na obra de Pollesch. Embora não concordemos com essa centralidade especificamente da novela, mas sim, como veremos adiante, do que vamos chamar de uma *camada melodramática* (são vários tipos de melodramas utilizados, entre eles a telenovela), é possível pensarmos que é a partir da própria relação com o lugar concreto (São Paulo) em que foi realizada a peça que em *Telefavela* esse gênero entra em cena, ou seja, efetivamente, o fluxo teórico-discursivo de Pollesch se transforma radicalmente de acordo com o *lugar* de onde parte. Aqui é crucial não só o lugar real onde a peça é escrita (São Paulo, Berlim, Müllheim an de Ruhr, etc), mas também o lugar "ficcional", ou seja, o melodrama que servirá de base para o fluxo teórico-discursivo, além do próprio lugar cenográfico em que ocorrerão as cenas. Dessa forma, aqui precisamos levar em conta a importância do trabalho do cenógrafo Bert Neumann na obra de Pollesch.

Para o mesmo livro em que a acima citada entrevista com Castorf foi realizada, conversamos também com Bert Neumann, por email. Um pequeno olhar sobre o seu entendimento sobre cenário pode nos ajudar a esclarecer um pouco mais a relação de Pollesch com o espaço.

Para mim, antes de tudo, o cenário deve ser útil, deve ser "habitável" para os atores; é dentro dele que se depreende o seu sentido no material cênico como um todo. Ele ganha significado através dos atores que interagem dentro dele, através

dos seus corpos, através do texto, da fantasia dos atores e do diretor. Nesse sentido, ele não é alegórico, uma vez que isso significaria que se deveria transportar para dentro dele um conteúdo [externo]. Se um espaço se revela por completo e se explica em termos de conteúdo, ele perde a sua magia, se torna unidimensional e, conseqüentemente, monótono. (DAL FARRA e MARIANO, 2010, p. 43)

Aqui podemos perceber de forma clara o lugar que o texto ocupa no teatro de Pollesch. Trata-se de um dos elementos que dá significado ao espaço. Como coloca Neumann, os seus cenários são, antes de tudo, espaços habitáveis, a serem utilizados pelos atores, direção, e também pelo texto. O texto é, aqui, posterior ao espaço. Ele se coloca no espaço proposto pelo cenário, e o fluxo teórico-discursivo se dá *a partir* desse espaço. Trata-se de uma inversão bastante radical e quase inimaginável para quem está acostumado a um teatro centrado no texto. O cenário é um elemento anterior ao texto, de forma que este é escrito a partir dos lugares que a cenografia propõe. Ou seja, o ponto de vista de Castorf sobre Brecht é aqui levado às suas últimas conseqüências, de forma literal, o que o próprio Brecht não fazia: o texto rigorosamente surge a partir do espaço em que ele se dá, e não o contrário.

O fluxo teórico-discursivo é, assim, posterior ao espaço em que ocorre, e não o inverso. Cabe aqui ainda uma curta consideração sobre o caráter disso que estamos denominando *fluxo*, que tem a ver com o seu ritmo e intensidade, conhecido de todos os que já tiveram contato com o trabalho de Pollesch: trata-se de um discurso em ritmo freneticamente rápido, permeado por passagens gritadas, sendo que a passagem entre o grito e o registro falado é sempre feita sem nenhuma transição. Mas procuremos determinar melhor, do que se trata esse fluxo.

Em entrevista a Jürgen Berger, que lhe pergunta por que os seus atores gritam, Pollesch responde, dando uma pista para a compreensão do próprio fluxo discursivo que está em todas as suas peças, que eles o fazem por "conhecimento e desespero" (POLLESCH, 2009, p 342). Essa conjunção entre o conhecimento, a cognição (aqui pensando no próprio ato de conhecer, de perceber ou descobrir algo portanto), e o desespero, parece apontar para um tipo de pensamento que, embora seja racional, está o tempo todo buscando realmente dar conta da realidade, e não aparece nunca enquanto conclusão estática, plácida, mas sim, enquanto processo vivo (e desesperado) de dar conta de algo aparentemente inapreensível de forma total. Não se trata, assim, de forma alguma, de um discurso teórico fechado sobre o mundo, no sentido de uma determinada formulação dada, mas sim de um movimento discursivo constante, em que conhecimento e desespero se encontram, no sentido de que a busca constante de dar conta de uma realidade aparentemente inapreensível faz com que cada descoberta, ou cada novo passo cognitivo, venha acompanhado do desespero, que se refere justamente ao fato de que esse conhecimento ao mesmo tempo não dá conta do todo, e por isso sempre carrega consigo um aspecto inacabado e móvel. Daí usarmos a palavra *fluxo*. Vejamos como isso ocorre em um trecho de *Insourcing do lar – Pessoas em hotéis de merda*¹⁹. Os trechos em caixa alta são gritados, como descrito acima, no máximo da capacidade do ator, e sem nenhuma transição para sair e voltar ao registro falado, mesmo quando os gritos ocorrem no meio de frases (ainda que se trate de uma palavra só, só essa palavra é gritada – nem a anterior, nem a posterior):

¹⁹ Tradução de Christine Rörig, não publicada. Trecho na página 4 do arquivo.

N: EU AMO VOCÊ! E eu quero que você realize comigo agora “a nossa casa” nesse HOTEL! Tudo aqui me faz lembrar a minha casa, por não ter frigobar ou os seus sentimentos verdadeiros, isso tudo me faz lembrar ALGUMA COISA QUALQUER! Em casa ou o que for ou O QUE FOI UM DIA! Eu só não posso ficar pensando o tempo todo que aqui é uma fábrica de sentimentos. Que faço amor nessa fábrica de sentimentos. Nessa produção de um lar! Não quero nem PENSAR NISSO! E aí eu acho bom que tudo seja DEBAIXO DO PANO! ESSA PRODUÇÃO DO AMOR! Simplesmente não quero saber que aqui se produz amor por meio de práticas sociais orientadas comercialmente. SIMPLESEMTE NÃO QUERO SABER! Eu só quero amar você nessa PRODUÇÃO DE LARES! E ESQUECER que estou pagando por tudo aqui, pelo amor, por isso, pelo fato de estar mantendo uma relação com você, nessa FÁBRICA DE SENTIMENTOS. Aqui está sendo produzido um lar! Nesse hotel! Essa fábrica me lembra a minha casa ou o meu relacionamento com você e como eu o mantenho. E isso acaba jogando uma luz na produção da nossa casa ali em casa, do jeito que é produzido nesse hotel. Como os sentimentos são produzidos aqui, é o que eu me pergunto como é que é A PRODUÇÃO DOS SENTIMENTOS DE CASA!

Mais adiante desenvolveremos a ideia do fluxo teórico-discursivo em Pollesch, tanto a partir da análise de *Vale das facas Voadoras* quanto nas reflexões posteriores sobre as possibilidades teóricas que esse *fluxo* oferece. Por hora, no entanto, cabe perceber que o movimento reflexivo que Pollesch encena, no qual os momentos em que ocorre um conhecimento novo coincidem com o desespero pelo fato de que esse novo conhecimento não dá conta nunca do todo. esse movimento reflexivo não possibilita nunca a conclusão, a ideia final, de forma que o texto que vemos em cena não é o resultado de uma elaboração da realidade que chegou a uma

conclusão e é assim *exposta* ao público, mas sim, o próprio processo de elaboração colocado em cena.

Esse processo de elaboração, que carrega consigo uma certa maneira de pensar ou de formular presente em todas as peças de Pollesch e potencialmente pode se aplicar a tudo, no entanto, se recusa à síntese, e se força o tempo todo a ficar colado às coisas sobre as quais reflete. O fluxo discursivo é, em todas as peças do autor, praticamente o mesmo. No entanto, a aproximação do pensamento em relação ao espaço em que ele se dá, e em relação ao assunto que nesse momento ele procura elaborar o mantém sempre em movimento, em fluxo. É desse constante choque do fluxo teórico-discursivo com realidades determinadas (ou melhor, com lugares determinados) que o teatro de Pollesch se faz, gerando, pois, conhecimento e desespero a cada nova afirmação que aparece como uma descoberta esclarecedora, no entanto, desesperadora, frente ao todo que sempre se apresenta de forma caótica. Trata-se, assim, de um *processo* cognitivo constante, e não de uma teoria finalizada – daí a ideia que nos pareceu adequada de *fluxo teórico-discursivo* para descrever o texto de caráter teórico de Pollesch. Veremos esse mecanismo em ação, com mais calma, na seção seguinte, em que analisaremos a peça *Vale das facas voadoras*.

V. ANÁLISE DE *VALE DAS FACAS VOADORAS*

Pretende-se agora, a partir de uma análise mais detida do texto da peça, entender de que forma esse texto opera, ou seja, efetivamente *como* ele manipula todos os materiais de que é feito, e procurar compreender melhor que materiais são esses. A questão que norteia a análise é, portanto, sobre a maneira como o fluxo discursivo de Pollesch amalgama esses materiais, ou como eles os choca. Trata-se de

olhar o texto de perto e tentar compreender o seu *método*. Assim, procuraremos, mais do que encontrar no texto características que o enquadrem nessa ou naquela tendência, entender a sua própria estrutura de funcionamento, para que depois possamos passar a reflexões de cunho mais acentuadamente conceitual, no sentido de localizar a obra de Pollesch teoricamente. Para isso, pareceu-nos mais adequado realizar uma análise que siga o desenrolar da peça, do início ao fim – portanto, não apresentamos seções na análise, já que não há seções na peça (afora os "clipes", que, como veremos, não são quebras de texto, mas se relacionam a acontecimentos ocorridos em cena).

Procuraremos, além disso, expor em linhas gerais aspectos relacionados à encenação da peça que nos parecerem essenciais para a sua compreensão enquanto texto.

*Análise*²⁰

Na peça, o público é recebido por um rapaz (o ator Trystan Pütter) vestido com um robe de seda azul aberto, sunga e botas de cowboy. Ele abre as grandes portas que se abrem para a sala de espetáculos do Prater. Trata-se de um grande galpão, onde há três vagões de circo. No meio deles há uma grande tela e, na frente, cadeiras brancas de plástico onde o público se senta. O vagão da esquerda é uma espécie de pequeno palco, aberto na lateral. No pequeno palco há dois canos que são usados para um tipo de *pole dance*, e o fundo dele é forrado por lâmpadas onde em um letreiro está escrito LOVE. O vagão do meio é parcialmente aberto e tem uma pequena sala com

²⁰ Na presente análise levamos em conta a apresentação da peça tal como ocorreu em sua temporada em Berlim, no espaço do Prater, portanto, com algumas adaptações em relação ao espaço original para onde foi escrita, na cidade de Müllheim an der Ruhr.

cadeiras em volta de uma mesa. No entanto, tudo isso não é visível para o público diretamente, pois o vagão fica justamente atrás da grande tela de projeção, onde tudo o que vemos parcialmente na cena é visto em tempo real. O vagão da direita é totalmente fechado e conta apenas com uma pequena janela voltada para o público. Enquanto o público se senta veem-se no telão todos os atores, confinados em um vagão que logo se percebe ser o da direita. Estão ali Inga Busch (I), Christine Gross (T), Nina Kronjäger, Martin Labrenz (M), Trystan Pütter (Tr), todos vestidos com robes e botas de cowboy, porém de cores diferentes, além de Volcker Spengler (V), que usa um vestido colado em seu corpo (trata-se de um senhor algo barrigudo – aliás, um dos grandes atores do teatro e cinema alemães, que participou de diversos filmes de Rainer Werner Fassbinder, entre outros diretores importantes da Alemanha). Ali assistiremos à saga de Cosmo Viteli, o dono do clube de *strip* Crazy Horse, que está em uma situação financeira difícil e acaba por conhecer um apostador chinês, com quem contrai uma dívida imensa, e depois decide matá-lo. Durante seu ataque ao apostador, Cosmo é atingido por um tiro.

Como já foi apontado na introdução *Sobre o Vale das Facas Voadoras*, a trama de que Pollesch parte para a criação daquilo que denominaremos a sua camada melodramática é o enredo do filme *A morte do Bookmaker Chinês* [The Killing of the chinese Bookmaker], de John Cassavetes (1976). No entanto, embora em Cassavetes possamos perceber um tom (algo sutil) de cinismo na relação com a trama, essa explícita manipulação dos elementos do melodrama, essa explicitação do uso da estruturavêla à tona de forma muito mais acentuada, em Pollesch, como veremos adiante. Partimos aqui da ideia de que, para Pollesch, o filme de John Cassavetesantes, antes de significar algum tipo de referência conceitual, é simplesmente um ponto de partida material, de onde podem partir as suas reflexões.

Dessa forma, não nos alongaremos aqui na análise do filme, cuja trama é utilizada por Pollesch, mas cujo ponto de partida estético filosófico parece ser outro. No entanto, alguns temas discutidos por Pollesch também parecem ter relação com o filme. Cassavetes filma um dono de uma casa noturna – Cosmo Vitelli – cuja relação com os seus empregados é amigável e quase sentimental (inclusive, uma das dançarinas do clube é sua namorada), e assistimos, no filme, à trajetória desse chefe que estabelece (ou tenta estabelecer) relações pessoais com os seus empregados, ignorando a diferença crucial que os separa, ou seja, o simples fato de que ele é o chefe e os outros são seus empregados. O filme, entre outras coisas, trata da impossibilidade de que as relações sejam efetivamente sinceras ou sentimentais, por conta da diferença do ponto de vista econômico, que os separa. Tal impossibilidade se encaminha na medida em que Cosmo acaba se envolvendo em uma trama por conta de dívidas de jogo, e se vê impedido de dividir a sua situação com os outros – a cena final aponta claramente para isso, quando ele anuncia o show da noite, no seu clube, e em seguida, enquanto o show acontece, vemos o chefe na rua, olhando o tráfego e esperando clientes, colocando a mão sobre o ferimento que sofreu, por conta do citado envolvimento em uma trama criminosa, e olhando o sangue nos dedos. Há, já em Cassavetes, assim, certa crueldade em relação ao chefe e à sua tentativa de criar vínculos sentimentais com os seus empregados. Ela se traduz em um relativo desinteresse dos empregados pelo chefe, pelas coisas que ele tem a dizer, assim como, pelos problemas que ele eventualmente tem em sua vida. Esse ponto de partida temático é largamente tratado por Pollesch, e desenvolvido, em seu fluxo teórico-discursivo: "Existe esse plano do que temos em comum, a que o Kluge lá chama de equipe, mas o plano produz continuamente diferenças!" (POLLESCH, ANEXO: p. 13)

No entanto, se alguns motivos temáticos são retirados de Cassavetes, não se pode de forma alguma concluir que a ideia geral do filme esteja reproduzida em Pollesch. Efetivamente, trata-se de um ponto de partida bastante vago, se pensarmos no tema e nas questões comuns a ambos os trabalhos. O ponto de partida aparece de forma mais clara, concretamente, no uso das situações propostas por Cassavetes, que Pollesch reutiliza e desenvolve. O próprio trecho inicial, que analisaremos em seguida, é o desenvolvimento de uma situação que aparece no filme, em que Cosmo Vitelli quer contar uma história para as dançarinas e para o mestre de cerimônias do Clube, e eles não prestam atenção à sua história. Soma-se a isso que a história, que Cosmo acha engraçada, não tem graça nenhuma para nenhum dos seus empregados. Essa figura de um patrão que quer ser escutado, no qual ninguém presta atenção é central no filme. No entanto, em Pollesch, a situação é desdobrada, de forma que aquilo que no filme se resolvia rapidamente, com Cosmo finalmente mandando que os outros fiquem quietos e contando a sua história, em Pollesch, não se resolve, Cosmo não consegue contar a sua história. Assim, as situações são retiradas de Cassavetes, porém, transformadas de acordo com o fluxo teórico-discursivo, como veremos adiante. Assim também a situação final do filme é em Pollesch levada adiante, e Cosmo morre no meio dos seus empregados, explicitando e desenvolvendo algo que no filme parece apenas sugerido. Esse desenvolvimento das situações, no entanto, não obedece a necessidades dramáticas ou narrativas, mas sim, do fluxo teórico-discursivo. Cosmo morre em cena para que se possa falar sobre isso. E não o contrário. O fato de que as situações (que denominaremos melodramáticas) servirem de receptáculo ou mera moldura para o fluxo será também abordado adiante.

Segue aqui a análise detida dos trechos do texto. Assim que o público termina de se sentar, sem nenhuma pausa, o texto começa, da seguinte maneira:

T – Vocês querem escutar a história ou não?

N – Manda bala!

V – Estamos todos ansiosos.

Tr – O que é?

T – Essas duas moças pegaram um rato, levaram ele para casa, deceparam o rabo dele...

V – Onde está a minha tanga vermelha?

I – Ah, está aqui!

M – Levanta aí! Você está sentado no meu casaco!

T – Sim. Então... Essas duas moças...

Tr – Você pode ir para o canto?

T – Essas duas moças...

Tr – Não, aqui também não dá para você ficar!

N – Você é o chefe, naturalmente queremos ouvir.

Tr – Isso!

T – Então essas duas moças aprisionaram um rato, levaram ele para casa...

Tr – Cosmo! Do que é que você está falando?²¹ (p. 1)

O que está ocorrendo nesse início de peça, do ponto de vista do texto? Partindo-se do óbvio, temos uma situação. Ela se inicia de modo brusco, sem introdução. É como se a situação começasse do meio, ou seja, é como se "T" já estivesse tentando contar algo para os outros desde antes, e nós pegássemos a conversa do meio. Pressupõe-se uma parte do diálogo que não foi ouvida. A situação que se apresenta, assim, já iniciada, é a de uma pessoa (depois ficamos sabendo que se

²¹ Todos os trechos são de minha tradução, que segue anexa a esta dissertação. Farei sempre referência à página do anexo.

trata do chefe do lugar) que tenta contar uma história, e os outros respondem o tempo todo que ele pode contar a história, e que eles querem escutar, mas nunca o deixam efetivamente contá-la, e não prestam nenhuma atenção ao que ele diz. A situação, tal e qual se apresenta inicialmente é, assim, em alguma medida, dramática – ao menos do ponto de vista da ação. Pensamos aqui no gênero dramático enquanto presentificação de uma ação na cena. Com efeito, segundo Anatol Rosenfeld, no gênero dramático "a ação se apresenta como tal, não sendo aparentemente filtrada por nenhum mediador" (ROSENFELD, 2004, p. 30). É claro que isso não ocorre aqui de forma pura, longe disso: a aparente ausência de filtro é, já de início, totalmente desrespeitada, o que torna a cena simultaneamente épica, já que um fator de mediação, de filtro, aparece desde o princípio, não por meio de falas narrativas explícitas que enunciem esse filtro, mas desde já claramente no próprio *tom* das falas das figuras. Assim também a ação não é de forma alguma puramente dramática porque o filtro aparece no tom das falas, isso sem falar na interpretação, já que desde o princípio o ator Volcker Spengler está no papel de uma dançarina, tampouco as figuras que constituem a situação não se configuram como personagens aparentemente autônomas. Essas figuras estão em uma situação de diálogo, porém, embora isso ainda não tenha sido explicitado, trata-se claramente de uma situação *narrada* de forma explícita, não tanto pela enunciação dessa narração, mas sim, pelo fato de que, ao mesmo tempo em que os atores "presentificam" a situação, eles mostram que estão fazendo isso, e não só na sua interpretação, mas também no próprio texto que dizem. Apesar de no princípio o texto seja ser dialógico, veremos como ele tem já desde sempre um caráter narrativo – que aqui significa: explicitamente manuseado²². Procuremos entender como esse manuseio aparece.

²² No capítulo seguinte procuraremos entender o significado desse manuseio, do ponto de vista da ideia

Já na primeira fala, Christine Gross (T) começa dizendo: "Vocês querem escutar a história ou não?", ao que lhe respondem Nina Kronjäger – "Manda bala!" – e Volcker Spengler – "estamos todos ansiosos". Nessas três falas creio já ser possível perceber um certo aspecto que dá conta do caráter narrativo da situação em jogo, quer dizer, algo que em um ambiente estritamente realista apontaria para uma falha: as falas não aparecem enquanto decorrências naturais dos indivíduos, mas, ao mesmo tempo que pertencem à situação, também, ao mesmo tempo, *apresentam* essa situação para o público. Com efeito, em um terreno mais claramente realista, provavelmente "T" não precisaria perguntar se os outros querem escutar "a história". Bastaria perguntar se eles poderiam escutar agora, ou simplesmente dizer: "posso falar?" A informação de que se trata de uma *história* que a figura quer contar não é estritamente necessária para o encaminhamento da ação, no caso de pensarmos a situação como estando começando a partir do meio, ou seja, os outros que estão ali provavelmente já sabiam sobre o que "T" estava falando, de modo que não seria necessário explicitar o assunto novamente para os seus interlocutores. Evidentemente, assim, já na primeira fala, a palavra *história* está carregada de narratividade e se dirige, não para as outras personagens, mas claramente para o público. Desde já podemos apontar então um aspecto que perpassa a peça como um todo: em todas as situações apresentadas há uma explicitação total do seu manuseio em cena – nisso, o gesto é essencialmente narrativo, embora nunca seja o gesto do texto do narrador, mas sim, de uma simples explicitação da própria manipulação das situações. Assim, no terreno em que tudo é explícito, nada fica em silêncio. Tudo o que é pressuposto para o diálogo é dito; tudo o que deve ser lido na cena é explicitamente colocado ali. Nada está por trás, nada é escondido, e nada é deixado de fora. Aqui, desde já, uma das razões para a nossa

de *pastiche*, segundo a pensa Fredric Jameson.

escolha da ideia de *melodrama* para descrever essas pequenas-passagens. Melodrama é o gênero que, embora tenha características dramáticas, tende a denominar justamente os dramas de baixa qualidade, que falham por "mostrar tudo", e por muitas vezes deixar o autor visível. Assim, na sequência a resposta de "N" e "V" segue o mesmo padrão. "Manda bala" e "estamos todos ansiosos" também não são falas do tipo realista estrito, ou seja, falas cujo principal escopo é pertencerem a personagens individuais e darem a impressão de decorrerem como que naturalmente do interior dessas personagens. Aqui, pelo contrário, as falas explicitam da forma mais clara possível a sua função na pequena situação que se forma, e ao fazerem isso, explicitam também o fato de que foram escritas. Ou seja, são falas muito mais voltadas para o estabelecimento da situação do que para a exteriorização das personagens – e isso é mais uma razão para reafirmarmos que, de fato, não há *personagens* aqui. Porque também as figuras explicitam o tempo todo as suas funções, e assim também elas mostram-se o tempo todo como figuras escritas, como máscaras manipuladas em cena, voltadas unicamente para as funções nas pequenas situações melodramáticas. Adiante, veremos que essas figuras-máscaras, inclusive, são rodiziadas pelos atores ao longo da peça.

Esse caráter explícito, sem nenhuma ênfase psicologia das figuras, resultando em falas claras, diretas e expositivas que estabelecem rapidamente as situações, parece permitir que essas situações sirvam como um tipo de ponto de partida que como que *enquadra* ou serve de substrato ao fluxo teórico-discursivo que se constrói *a partir* dessas pequenas situações, assim como dos lugares onde elas se dão. Trataremos em seguida de forma mais detida sobre a maneira como o fluxo teórico-reflexivo entra em cena para procurar dar conta justamente das situações previamente apresentadas. No entanto, antes, se faz necessária uma pequena reflexão sobre a ideia

de *melodrama* que estamos utilizando nesta análise, e que se mostrará importante para a caracterização dos jogos de força presentes na peça.

Ao utilizarmos a ideia de *melodrama* para caracterizar as pequenas situações que Pollesch utiliza ao longo da peça, seguimos o pensamento de Ismail Xavier sobre o melodrama na atualidade, que, segundo o crítico, praticamente domina a indústria cultural da atualidade, em todos os seus ramos. Em artigo na Folha de São Paulo, o crítico apresenta o contexto do melodrama atual de forma clara e direta:

"(...) estamos num terreno alheio ao melodrama mais canônico, pois a incorporação de alguns de seus traços se dá em filmes em que prevalece uma tonalidade reflexiva, irônica, que se faz estilo de encenação, havendo sempre o toque moderno de não-inocência nas relações entre câmera e cena, música e emoção. Explora-se o potencial energético do gênero, mas inverte-se o jogo, pondo-se em xeque a ordem patriarcal ou buscando-se, em vez de enlevos românticos, uma anatomia das lutas de poder na vida amorosa e no cenário doméstico. Tarefa que, em muitos casos, se fez de uma mescla de revalorização e deboche diante do império do kitsch, num esquema reativado por produções recentes, mas que se inaugurou lá nos anos 60 – falo da apropriação pop do melodrama, que teve múltiplas versões e encontrou em Almodóvar sua vertente mais visível a partir dos anos 80." (XAVIER, 1998).

Aliás, o próprio Xavier cita, entre os casos de uso do melodrama como ponto de partida para um cinema que não se limita ao gênero, os filmes de Rainer Werner Fassbinder. Não à toa esse cineasta é largamente citado por Pollesch em *Vale das Facas Voadoras*: evidentemente há algo nesse manejo com os elementos do melodrama que pertence a ambos (Fassbinder e Pollesch). Assim, o melodrama atual,

embora derive, ainda que de forma distante, daquele melodrama presente no teatro popular e no circo, que depois foi trazido para o cinema com D. W. Griffith, ainda se refere àquele gênero, no que tange à clareza das funções das personagens, à ausência de profundidade psicológica, assim como, ao caráter explícito de todos os aspectos da trama. Aqui seguimos as ideias de Xavier em *O olhar e a cena* (XAVIER, 2003).

Esse aspecto dito *melodramático* é justamente o que Birgit Lengers denominou um "mascaramento subversivo" (LENGERS, 2004), e que a teórica Claudia Breger acredita ter uma função, mais do que simplesmente assessória como Lengers sugere, estrutural: "Pollesch de fato utiliza a novela como um elemento constitutivo do seu trabalho" (BREGER, 2005). No capítulo seguinte discutiremos a questão do uso da telenovela em Pollesch de forma mais detida, no entanto, cabe desde já apontar que percebemos o uso estrutural desse gênero em suas peças, mas não tanto da telenovela brasileira necessariamente (como sugere Breger), mas sim de diversos gêneros de melodrama, seja pertencentes ao universo da televisão, seja do cinema – mesmo de um cinema independente como o de Cassavetes, que no entanto se utiliza, também ele, de elementos desse tipo.

Retomando a análise da peça, na sequência do trecho citado, as características que levantamos tornam-se por vezes ainda mais claras, por exemplo na fala de "N": "Você é o chefe, naturalmente queremos ouvir". Trata-se de uma fala ainda mais explícita ou explicitadora, em que a própria função da figura em questão é verbalizada, unicamente para que o público saiba disso. Evidentemente, de novo, em um terreno mais realista, que procuraria reproduzir o diálogo de maneira verossímil, a afirmação "você é o chefe" soaria como uma "dica" do dramaturgo para o público, ou seja, como inabilidade do mesmo para, a partir da situação em si, fazer com que o público descubra por si só que se trata do chefe, sem ter que deixar a sua mão

aparecer. Mas aqui nada disso é respeitado: se o fato de a figura ser o chefe tem importância, isso será colocado. E esse fato tem importância, não só para que entendamos a situação, mas, mais do que isso, para que comecemos a *pensar* sobre ela, sobre o tipo de relação que está ali sendo mostrada – e aqui começamos a entrar no que vem em seguida: essas situações, que servem como espécie de ponto de partida para o fluxo teórico-discursivo, são sempre, elas mesmas, pensadas e teorizadas, e partem dos próprios assuntos que serão depois tratados, constituindo espécies de alegorias melodramáticas desses assuntos.

A própria história que "T" começa a contar, quando lhe dão algum espaço, aponta para isso:

T - Então, essas duas moças pegaram um rato, levaram ele para casa, deceparam o rabo dele, depois pegaram uma frigideira e fritaram o rabo ali e o comeram... é aterrador quando se come um rabo de rato assim... ..eu acho isso nojento... e todos acham isso absolutamente normal... (POLLESCH, ANEXO: p. 3)

Não se trata evidentemente de uma história trivial, e isso também rompe de forma até ainda mais violenta a convenção realista, já que é bastante inverossímil que uma personagem comece a contar uma história sobre pessoas que comem um rabo de rato frito e que outros, que a escutam à sua volta, nem reparem no caráter nojento e bizarro da história. Daí decorre algo do efeito cômico da cena: "T" quer muito contar essa história aos outros, que aceitam escutar mas na prática não escutam nada, e quando ele tem algum espaço para contar a história, vemos que se trata da descrição de uma situação absolutamente grotesca e extrema, e o fato de os outros não darem a mínima importância patenteia o caráter absurdo e improvável da situação, assim como da história em si. Mas, além de trazer algo de cômico, justamente pelo improvável,

esses extremos apontam para o fato de que nada disso está ali à toa, ou seja, há algo de alegórico nessa situação. O caráter extremo e explícito do diálogo aponta para um horizonte de significados que está para além da situação em si, mas remete ao que se lê dela, ou à teoria que virá em seguida. No caso da história, era necessária uma história que *de fato* não dissesse respeito a mais ninguém ali – daí seu caráter bizarro. Ou seja, a situação é teorizada, mas, de certa forma decorre também da própria teoria.

O gesto do chefe fica o mais claro possível no momento em que a característica dramática, ligada à fome e à pobreza da história, é levada ao limite, resultando em algo de asqueroso e patético – e de fato sem interesse para ninguém além dele próprio. O gesto do chefe que se preocupa, portanto, com os pobres, e que está preocupado (veremos logo adiante) com a situação econômica do seu *clube* noturno, não só por si mesmo, mas pelos outros, fica claro e evidente por conta do conteúdo extremado da história que ele conta. E logo de início, ainda na segunda página da peça, fica claro que estamos falando aqui do temor ligado à crise, temor que, como a situação o coloca (e nos dá a pista de que devemos lê-la), é muito mais do chefe do que dos empregados – embora o chefe realmente ache que, ao se preocupar consigo mesmo está se preocupando com os outros, já que dependem dele – "Eu penso que procuro sim me manter vivo, e isso então quer dizer que vocês também se mantêm vivos." (p. 10) Esse pensamento a partir da situação, além de ser sugerido pelo próprio caráter extremo e explícito dela, que aponta para uma leitura alegórica, também é realizado na própria cena, como veremos adiante.

Ainda no início da peça, deparamos com um longo diálogo em que ficamos sabendo que se trata de um contexto de crise, ou seja, em que todos os *clubes* da região foram à falência. O chefe, Cosmo Viteli, continua tentando falar, e a certa altura, começa a esboçar uma reclamação pelo fato de que os outros não têm interesse

no que ele tem para dizer e explicitam esse desinteresse das formas mais contundentes possíveis. É nesse ponto que vemos a primeira inflexão do texto, ou seja, a primeira quebra mais nítida do ambiente que denominamos *melodramático* para um ambiente narrativo-reflexivo:

I - Você pode passar creme nas minhas costas?

T - De alguma maneira eu tenho a sensação de que essa história não toca vocês nem um pouco.

N - Que história? E agora ele poderia ficar gemendo, ele como chefe desse clube noturno, porque as pessoas não escutam ele...

T - Agora eu poderia esganiçar, porque as pessoas não me escutam. Mas essa falta de interesse [*Interesselosigkeit*] não deve ser tão ruim, talvez eles só estejam tentando me fazer atentar para como eu me esparramo por aqui, pelo guarda-roupa deles. Eu penso que procuro sim me manter vivo, e isso então quer dizer que vocês também se mantêm vivos.

V - Sim, mas nós também procuramos nos manter vivos.

M - Quem não decai, embora outros planejem isso para ele, poderia da mesma forma ele mesmo assumir as rédeas.

I - Quem ainda navega nesse esqueleto de estado social destripado para pegar para si o que ainda tem para apanhar.

N - Passa um secador aqui! (*para a câmera*) Novamente eu não sei por que isso tudo não me toca! Mas talvez... talvez isso seja enfim um motivo para eu parar de ficar aqui me kitschizando e começar a observar onde você realmente me toca. Em que parte de mim, com que parte de você.

T - Me escutem!

I - Sim, tudo bem, nós poderíamos te escutar. Mas nenhuma utopia do mundo poderá ser alcançada só por nós termos tomado a decisão de sermos boas

peessoas. Isso aqui é um daqueles clubes noturnos com contatos com a máfia e tudo o mais. Fica tudo certo também sem que nos decidamos por sermos boas pessoas, também há um socialismo para além desse seu, do tipo sentimental. Também precisa haver uma utopia social que se baseie em um desinteresse mútuo. Que não choramingue porque aqui alguém não escute alguém, para além de um socialismo feito de diversão e tolerância.

T – Eu acho que eles não querem mesmo me escutar! Talvez eles não me escutem porque é uma filosofia forçosa da pobreza queimar tudo aqui, se livrar aqui de todas as experiências. (POLLESCH, ANEXO: p. 4)

Aqui podemos perceber uma certa oscilação entre dois registros, o registro da situação melodramática e o registro teórico-discursivo que parte dessa mesma situação para trazer para a cena reflexões que, na realidade, em princípio parecem *explicitar* algo que já estava ali nas situações, ou seja, as ideias que de certa forma já serviam como substrato das situações agora vêm à tona, por meio do discurso teorizante. Esse tipo de oscilação entre terrenos tão diversos, feita de maneira brusca e sem nenhum tipo de transição (desrespeitando, assim, ambos os lados envolvidos) é uma característica constante do trabalho de Pollesch, que poderemos perceber em diversos trechos do *Vale das facas voadoras*, assim como, em um sentido mais amplo, podemos pensar a própria peça como um todo enquanto uma grande oscilação entre essas duas facetas: situação melodramática e fluxo teórico discursivo. Varia, no entanto, a intensidade com que cada terreno aparece na dita oscilação. Neste caso há certo equilíbrio, ou seja, a situação é mencionada frequentemente, de forma que se mantém de forma paralela à reflexão, sempre presente. Em outros momentos podemos perceber voos reflexivos bem mais longos, em que a situação quase que desaparece por completo, tornando-se por vezes apenas um lugar de onde a reflexão parte, assim

como o contrário também ocorre, como vimos no início da peça, ou seja, trechos em que o discurso teorizante praticamente desaparece.

Essa passagem em particular apresenta o primeiro momento da peça em que os terrenos se encontram. Vejamos como Pollesch opera esse encontro e esse movimento. Evidentemente, a operação não é realizada a partir de nenhuma técnica de transição que justifique de alguma forma a mudança de registro. Trata-se, ao contrário, de simples choque entre os registros. Na terceira fala do trecho, observamos a primeira mudança de registro, e podemos perceber como é feita sem absolutamente nenhuma transição: "N - Que história? E agora ele poderia ficar gemendo, ele como chefe desse clube noturno, porque as pessoas não escutam ele..." Na primeira frase, "Que história?", "N" está em diálogo com "T", ou seja, responde à sua pergunta. No entanto, na frase seguinte "N" passa, sem transição, a refletir sobre esse próprio diálogo em que está, ou seja, sobre a situação em que continua tomando parte; ele, notadamente, reflete sobre a postura do seu interlocutor. O mais interessante é que, na sequência, a própria "T" é quem dá continuidade à reflexão, que passa a ser sobre ela mesma (ou sobre a figura que ela está representando): "T - Agora eu poderia esganiçar, porque as pessoas não me escutam. Mas essa falta de interesse não deve ser tão ruim, talvez eles só estejam tentando me fazer atentar para como eu me esparramo por aqui, pelo camarim deles." É no momento em que a reflexão passa de uma figura à outra de forma absolutamente contínua e sem transição que se diluem completamente as fronteiras que poderiam até então existir, no que se refere a se tratarem de personagens autônomas – de representações de indivíduos com pontos de vista diversos e particulares.

A reflexão, que surge da situação anterior, iniciada por "N", passa, assim, para a voz de "T" sem que haja uma quebra que transforme o fluxo em diálogo – embora o

ponto de vista mude, de "N" para "T", veremos que o fluxo não é interrompido, portanto, não há diálogo. Assim, na medida em que não percebemos mudança nenhuma no ponto de vista do fluxo teórico-discursivo em si, as fronteiras que separam as personagens se desfazem completamente, e fica explícito (ainda mais do que antes) o tipo de "jogo de máscaras" que está sendo feito, em que os papéis são ocupados pelos atores, na situação melodramática, mas que, paralelamente a essa situação e a esses papéis, há o fluxo teórico-discursivo, totalmente livre das dicotomias que a situação melodramática impõe. Ou seja, do ponto de vista do fluxo teórico-discursivo, todos os atores estão em igual posição, não havendo diferenças de pontos de vista nem pressupostos que transformem o discurso em pensamentos de indivíduos em particular – de modo que o fluxo deixa de ser um só, e contínuo, para ser um diálogo, contando com lógicas diversas de pensamento. Ao contrário disso, do ponto de vista do discurso, todos estão ali tentando dar conta da situação em que estão inseridos. Ao mesmo tempo, no entanto, do ponto de vista da situação, eles têm papéis totalmente diversos, o que, ao invés de interromper o fluxo, apenas lhe oferece diversos pontos de vista a partir dos quais se movimenta, sem interrupção. Assim, fica claro, pela simples observação da forma como o fluxo teórico-discursivo é inserido e pela maneira como ele passa de um a outro ator, que ele não pertence às figuras (que, como vimos, não chegam a ser personagens), mas, perpassa a situação como um todo, se configurando enquanto tentativa constante de, através dos pontos ocupados por cada figura, dar conta dos temas que surgem a partir da situação e do lugar em que a cena se dá.

Seguindo adiante, na continuação do trecho citado, podemos observar a forma como o fluxo teórico-discursivo se movimenta e se utiliza da situação melodramática para criar a sua mobilidade, o seu fluxo contínuo, que se dá a partir dos diferentes

pontos de vista sobre a situação em questão, sem se tornar propriedade de nenhuma das figuras, mas tendo, a partir da maneira como ele *salta* de uma figura para outra, a possibilidade de, a partir da mesma lógica de funcionamento,; a partir do mesmo *fluxo*, se colocar nos diferentes pontos de vista sobre a situação. Como a situação, conforme vimos, é também uma espécie de alegoria das ideias a serem discutidas, ao olhar a situação de diversos pontos de vista, o fluxo olha, ao mesmo tempo, a questão que pretende discutir a partir de diversos pontos de vista. Nesse ponto da peça, a questão é a da falta de interesse dos empregados pelas histórias do seu chefe – que em seguida será ampliada para a falta de interesse geral das pessoas pelas histórias das outras pessoas, que levará à questão central da peça, a nosso ver: o real interesse das pessoas nas outras pessoas – já que o interesse nas suas histórias é falso. Mas, por enquanto, vejamos como essa inversão nos pontos de vista não altera substancialmente os pressupostos do fluxo teórico-discursivo, mas possibilita que esse fluxo jogue seu olhar sobre a situação a partir dos diversos pontos de vista.

"T", logo depois do trecho já apontado acima, continua seu raciocínio, concluindo, ao fim da sua fala, que, "eu penso que procuro sim me manter vivo, e isso então quer dizer que vocês também se mantêm vivos". Ora, aqui, evidentemente se trata do ponto de vista do chefe, para quem o fato de que ele esteja procurando se manter vivo resguarda não só a vida dele próprio, mas também as vidas daqueles que dele dependem. Em seguida, "N" responde: "sim, mas nós também procuramos nos manter vivos". Entre as falas de "T" e de "N" percebemos claramente uma inversão no ponto de vista, de lugar da fala: do chefe para o empregado. Essa inversão, no entanto, não influencia de forma alguma a sintaxe, a lógica e o ritmo do fluxo teórico-discursivo. O discurso passa pelas figuras e procura dar conta dos seus pontos de vista diversos, mas não se altera com isso, não muda a sua lógica. Ou seja, colocando-se

nos lugares diversos que as figuras ocupam na estrutura da cena, o fluxo luta o tempo todo com as mesmas armas, a partir do mesmo tipo de lógica. Essa planificação da forma do discurso, da maneira como ele se encadeia, na medida em que ele ocupa os lugares diversos da cena, gera a desarticulação de uma dominação (do chefe pelo empregado, no caso) que poderia ser ideológica. Como aqui se reflete sobre as posições diferentes usando-se exatamente a mesma lógica teórico-discursiva, a diferença entre as posições aparece de forma mais clara. É fácil perceber que, se tratássemos aqui de um diálogo em que essas figuras expusessem os seus discursos próprios, provavelmente as diferenças entre as suas posições ficariam muito mais escamoteadas – poderíamos imaginar, a título de exemplo, que o chefe falasse de forma mais emocional, e os empregados, mais pragmática. Evidentemente um diálogo desse tipo deixaria talvez muito menos claras as diferenças de posição econômica para que a cena aponte.

Ao contrário, o discurso teórico aqui é igual para todos e, assim, não serve como expressão interior para nenhuma das figuras. Isso permite que as mudanças de ponto de vista caminhe a partir de pontos de concordância e pontos de divergência. Assim é que o "Sim" de "N", no começo de sua fala, significa também algo como: "Sim, *seguindo a mesma linha de raciocínio*, mas não só você está procurando se manter vivo." Trata-se, assim, sempre, da mesma linha de raciocínio e, sem exceção, todas as aparentes discordâncias que pontuam o fluxo se referem sempre à mudança de lugar de onde o fluxo parte, e nunca de uma quebra real na lógica que o fluxo repõe. Assim percebemos de que forma o fluxo teórico-discursivo se movimenta, aqui, a partir das diferenças decorrentes dos lugares ocupados pelas figuras dentro da estrutura do melodrama – ou seja, decorrentes do lugar que se ocupa dentro do que

está sendo analisado – e nunca de diferenças no método da análise, na lógica do discurso, esta, sempre a mesma.

Sobre essa lógica, esse método da análise, podemos desde já dizer que se trata de uma busca pela compreensão dos fenômenos a partir de ideias e conceitos teóricos retirados de diversos autores, às vezes citados explicitamente, às vezes não. Esses conceitos e ideias são colocados em contato, como foi mostrado aqui, de forma imediata, sem transição, com os materiais de que a cena é feita – desde as situações melodramáticas até o próprio local em que a peça foi estreada, e o próprio cenário, como já indicamos.

No entanto, de qualquer forma, trata-se, nesse trecho, de um momento em que o fluxo teórico-discursivo se mantém sempre bastante próximo à situação melodramática de que parte, de forma que se impregna de forma bastante determinante pelos diversos pontos de vista que assume sobre a cena: "T – (...) Talvez eles não me escutem porque é uma filosofia forçosa da pobreza, queimar tudo aqui, se livrar, aqui, de todas as experiências". Aqui, novamente o ponto de vista do chefe, e assim por diante. No entanto, em outros trechos da peça (e notadamente isso ocorre com mais frequência em outras peças do Pollesch), há momentos em que a reflexão se distancia de forma um pouco mais acentuada da situação melodramática, realizando pequenos *voos* teórico-discursivos, digamos, mais "soltos", e então normalmente ficam mais explícitos os assuntos preponderantes de que a peça trata – assuntos esses que, logo veremos, eram os responsáveis pelas próprias situações, cujo sentido algo alegórico já apontamos – a alegoria aqui se referindo a estes assuntos que são explicitados pelo fluxo.

A peça segue em grande medida nesse ritmo de oscilação entre o ambiente reflexivo e o ambiente do melodrama, de forma que nenhum dos dois chega a se

estabelecer de maneira estável. Mais adiante, por exemplo, a situação melodramática, que até então tinha papéis distribuídos de forma mais ou menos fixa, vai se tornando ainda mais caótica e explicitamente manipulada, na medida em que as figuras vão sendo assumidas pelos atores de forma rotativa. Vejamos uma passagem em que a figura de Cosmo Viteli, o chefe do clube de *strip*, passa por diversos atores. No início da peça ele foi assumido sobretudo por "T", como vimos até então. No entanto, ainda bastante cedo, já na página 9, vemos o seguinte trecho, em que Cosmo é assumido por diversos atores:

CLIFE [GANHAR HONORÁRIOS]

Com o dinheiro visível, na câmera:

I – O maldito filho de um cão. Eu simplesmente não consigo me entender com ele.

V – Cosmo já está de novo falando com o dinheiro.

I – (*ao M*) Marty! Você deixou o seu bolo na mesa?

T – Você quer um drinque?

Tr – Não, obrigado, eu já tenho o meu café e o bolo.

T – Está tudo em ordem?

Tr – É óbvio que está tudo em ordem.

N – Marty, você é um príncipe. Agora pode voltar a trabalhar para você mesmo!

Tr – Cosmo, você é primitivo. Isso não é um insulto, mas você não tem estilo.

N – Você sabe, se precisar de ajuda você pode me procurar a qualquer momento.

Tr – Eu não quero te ver nunca mais.

N – Marty! Não seja tão... precipitado!

M pega o dinheiro para si.

Tr – Eu quero ir para o meu Clube!

M – (*para a bolsa de dinheiro*) Seu maldito filho de um cão! Eu simplesmente não consigo me entender com você. Bom, agora você foi para dentro dessa sacola de papel. Nenhum porco resiste quando te deixam circular livremente!

I – Onde está a Rachel, Cosmo? Ela está doente?

N – Rachel está doente, está com gripe. E ela tem um novo trabalho.

M – Você pode fumar lá fora, Cosmo? O ar aqui não está muito bom!

N – Sim. Ela está resfriada e tem depressões – exatamente como vocês. O que está errado com vocês?

I – Aí tem um pequeno problema. (POLLESCH, ANEXO: p. 9)

A cena se inicia com o que Pollesch denomina *clipe*. Trata-se de uma espécie de cisão na cena que aparece em todas as suas peças. No entanto, o *clipe* se refere a um procedimento de encenação, e não de texto, e reverbera no texto apenas na medida em que este parte da cena. Em Pollesch, normalmente os *clipes* representam quebras em que todos os atores (ou parte deles) se dirigem para uma parte do cenário e realizam ali alguma ação determinada que não tem normalmente a característica de ser uma cena, mas sim, uma ação que se aproxima mais do terreno performativo ou programático. Assim, mais do que a cenas ou situações ficcionais, os clipes se referem a programas abertos, de caráter performático; são ações marcadas que todos realizam, por exemplo, no "CLIFE DO TÁXI" (p. 6), em que os atores todos entram em um carro e fingem que estão dirigindo, surfando fora do carro, tudo em frente a um fundo verde (*chroma key*²³), no qual são projetadas imagens em movimento. Geralmente esses momentos introduzem ações totalmente independentes do texto, que precisam ser realizadas pelos atores – neste sentido cabe pensar, ainda que de forma distante, na

²³ Trata-se de um fundo verde, utilizado para a filmagem de cenas em que o local em que o ator está é inserido posteriormente, na filanização da imagem.

ideia de *programa* colocada por Eleonora Fabião²⁴. A partir desses momentos *programados*, pois, o texto ganha uma autonomia ainda maior em relação à ação, já que necessariamente não se encontra com ela, pois os atores precisam realizar ações que não se relacionam necessariamente com o que está no texto.

Na cena citada, trata-se também de uma ação programática clara: todos os atores entram no vagão do meio, onde há uma espécie de pequena sala, onde talvez sejam feitos os negócios do clube, e manuseiam uma sacola de dinheiro, que passam de mão em mão. No entanto, aqui, o *jogo* proposto envolve o texto e o determina, já que aquele que está com a sacola sempre será Cosmo Viteli.

Nessa situação é que vemos então a figura de Cosmo Viteli simplesmente rodiziar entre os diferentes atores, sem nenhuma transição ou explicação para isso. Mais do que isso, trata-se de um jogo proposto pela cena (clipe): quem está com a sacola de dinheiro torna-se automaticamente Cosmo Viteli. Aqui, novamente, a situação, ou melhor, o jogo proposto, torna-se alegoria daquilo que é dito. Com efeito, "M" diz à sacola de dinheiro: "nenhum porco resiste quando te deixam circular livremente". Ao mesmo tempo, na medida em que a sacola de dinheiro "circula livremente" pelos atores, circula junto com ela a própria função do chefe, deixando claro que a figura de Cosmo Viteli não se relaciona com nada além de uma posição

²⁴ Aqui, pensamos nessa ideia, tal e qual a performer e teórica a apresenta no texto *Performance e Teatro: Poéticas e Políticas da Cena Contemporânea*. Ali a autora dá uma ideia do que entende por programa um dispositivo programado [a frase está sem sentido] (aqui a sua distância da improvisação de ideias), que tem por objetivo, por meio da criação de uma série de regras ou estágios a serem cumpridos pelo performer, *desprogramar* o corpo do performer. Aqui, no entanto, utilizamos a palavra de forma um pouco mais ampla, no sentido de que se trata de ações previamente determinadas, cabendo aos atores cumpri-las, em cena – não tanto interpretando-as, mas simplesmente as realizando. Seguindo os argumentos de FABIÃO, 2008).

puramente econômica, ou seja, de ser o detentor do capital. Aquele que tem o capital é automaticamente Cosmo Viteli. É interessante notar aqui a maneira como Pollesch se utiliza de jogos pueris e assumidamente bobos para, a partir deles, apontar para questões importantes e relevantes para os seus textos e para a sociedade.

Com efeito, o aspecto bobo ou simplório do jogo, ao ser associado a uma visão alegórica de seu significado, aponta ao mesmo tempo para uma lógica de funcionamento do sistema, e para o fato de que essa lógica, ao fim e ao cabo, é muito mais tola e simplória do que parece – ou seja, o que Pollesch está aqui afirmando, ao mesmo tempo, é que, *de fato*, ser um Cosmo Viteli, um chefe, não depende de forma alguma de atributos pessoais, mas sim, de atributos exclusivamente econômicos. Simples assim. Essa troca de papéis continua até que surge um primeiro momento em que podemos começar a apreender um dos assuntos da peça. Trata-se de da primeira passagem em que há um pequeno voo teórico-discursivo de mais fôlego, em que a reflexão, embora impulsionada pela concretude da cena, se desprende dela por um instante. Como se verá abaixo, esse trecho de reflexão um pouco mais solta, por assim dizer, em relação à cena, se inicia, seguindo o que já percebemos em outros trechos, sem nenhuma transição ou justificativa dramatúrgica ou cênica que indique algo como o "momento de um solilóquio" ou algo do tipo. Ao contrário, no meio de um diálogo, um dos interlocutores passa a discorrer sobre os assuntos que já estavam sendo impulsionados pela oscilação anterior entre melodrama e discurso, mas dessa vez, e sem nenhuma razão para isso, o fluxo discursivo ganha fôlego e se desenvolve mais longamente, passa para um outro ator até que, de forma não menos repentina, a situação melodramática (manipulada de forma sempre explicitamente arbitrária) engata mais uma vez, obviamente, sem nenhum aviso. Vejamos.

Tr – Vai chegar a hora da entrada de vocês.

T – (na câmera) Não se preocupe, Vince. Já está começando. Será uma noite incrível.

I – Então nós não precisamos mais fingir que a vida dos outros nos tocam. E a questão é, também, onde realmente eles nos tocam, quer dizer, onde nós temos alguma coisa a ver com eles? Com o ser concreto dos outros? Um tipo sentimental de socialismo sempre quer solucionar essa questão, para que só possamos sempre nos tornar pessoas melhores. Mas nós já somos bons o bastante. Já que podemos nos tornar homens assim tão bons, as utopias não podem ser organizadas. Com certeza não por meio da ética e da moral. Quando eu te olho, quer dizer, não como um idiota sentimental, o que eu gosto tanto de fazer, te olhar como um idiota sentimental, quando eu não faço isso, aí pode ser que eu enxergue essa enganação, algo de material em comum entre nós. Então eu poderia te ver, mas eu me perco sempre de novo na contemplação dos teus olhos... Eu, idiota sentimental. Não. Não, agora não! Sem conversas olho no olho, que depois só se procuram sempre de novo uma verdade sobre os homens. Sem diálogos! Sem reformas a partir de diálogos! Mas eu ouvi dizer que as nossas bundas só precisam sentar lado a lado para que os elétrons se transportem de mim para você. Nesse caso as línguas não precisam se disciplinar a falar por horas seguidas para entrarmos em algum contato. Como é que a subjetividade de uma pessoa qualquer entra na história, quer dizer, na minha, não na dos grandes homens? Como cada subjetividade se inscreve na história? Como é que a minha revolução fica sendo minha, e a minha voz, minha, e como é que eu não me transformo em um gênero de revolução, em um gênero de revolucionário? A história ainda não se esclareceu para mim enquanto falante. Quando se fala em algum momento desse clube de *strip* aqui, então deve ficar claro também que não só o Cosmo está tentando se dar bem para com isso nos manter vivos. Como se ele fosse a mão invisível do mercado, ou algo do tipo. Mas deve haver

também uma voz, que diga como nós ainda nos mantemos vivos nessa história, na qual alguém explica que ele se preocupa conosco, e que ele só precisa se dar bem, que tudo ficará em ordem. Talvez essas pessoas precisem pegar as rédeas nas mãos, elas que pegam o que podem desse esqueleto de estado social. Quer dizer, com toda essa estratégia para não precisar ouvir aquele que aparentemente nos conta a história. Eu não preciso de nenhuma verdade que envolva a minha voz. Uma verdade humana não precisa me envolver. A minha realidade não precisa ser envolvida por algo maior!

N – Não se pode partir da ideia de que uma verdade histórica se expresse por meio da minha voz! Não, precisamos ouvir essas vozes por outros motivos! Porque elas estão aqui. Porque elas moldam a realidade. Aqui. Agora. Sim, eu sei, essa disposição das coisas aqui quer sempre cuidar para que essas vozes sejam envolvidas por uma verdade sobre os seres humanos e sobre a fala. Mas elas devem poder ser ouvidas também, para além de uma verdade que nos envolva sempre a todos. Eu devo conseguir falar alguma coisa para além de uma verdade sobre mim, que sempre nos envolve.

V – Ahn? Que número é esse que o Ed está cantando? Esse é para muito mais tarde. Que coisa mais estúpida! Este é um lugar de strip. Então as pessoas querem ver alguma coisa pelo seu dinheiro.

M – Mas alguém não falou que aqui era Paris? (POLLESCH, ANEXO: p. 10)

Esta passagem nos oferece a possibilidade de entender um pouco melhor o tipo de fluxo teórico-discursivo, como o viemos chamando, com que Pollesch trabalha. De cara, "I" inicia a sua reflexão expondo uma ideia que já apareceu anteriormente na peça: há um pressuposto sentimental de que as pessoas sentem algo umas pelas outras e se interessam umas pelas outras, e esse pressuposto é falso. A essa altura, "I" já pode afirmar que "não precisamos mais fingir que a vida dos outros

nos tocam". No entanto, tão logo essa afirmativa inicia a fala com o que poderia ser uma conclusão, o fluxo discursivo toma um novo impulso: "(...) onde realmente eles nos tocam, quer dizer, onde nós temos alguma coisa a ver com eles?" Ou seja, trocando em miúdos, trata-se de afirmar, primeiramente, que normalmente nós fingimos que nos importamos com os outros e, neste momento, não precisamos mais fazer isso para, em seguida, dar um novo passo: já que não precisamos mais fingir, podemos nos perguntar, onde *realmente* temos contato com os outros. Esse movimento foi realizado em duas frases apenas, o que denota o ritmo absolutamente frenético do fluxo. Na frase seguinte, a formulação ganha precisão: trata-se de procurar onde temos contato com o ser *concreto* dos outros, ao invés do contato abstrato (relacionado às histórias que os outros contam, que verdadeiramente não nos interessam).

Em seguida, o caminho – até então rápido, porém, lógico e relativamente linear – do raciocínio é interrompido por uma espécie de parêntesis, em que, dando dois passos atrás, volta-se a exemplificar a maneira já descartada como falsa e sentimental de colocar o interesse pelo outro. Quer dizer, poderíamos pensar que, ao invés de seguir adiante com o raciocínio, abre-se espaço para uma exemplificação do ponto que já foi descartado. Passa-se, pois, a falar sobre a maneira como um certo *socialismo de tipo sentimental* decide a questão do contato entre as pessoas, justamente da forma anteriormente descartada, ou seja, por meio do que foi descartado como mero fingimento. O fluxo teórico-discursivo volta-se então para o *socialismo de tipo sentimental* e o apresenta enquanto uma necessidade constante de que os homens sejam melhores. Em seguida, volta a afirmar a sua divergência em relação a essa posição: "nós já somos bons o bastante" – divergência esta que, como vimos, já estava absolutamente clara desde a segunda frase do trecho.

Para compreender o tipo de movimento que rege o dito fluxo teórico-discursivo da peça, cabe frisar que, entre as formulações "podemos parar de fingir que a vida dos outros nos tocam" e "já somos bons o bastante" não há possivelmente nenhum avanço do ponto de vista do raciocínio, quer dizer, da *apresentação* do ponto de vista em jogo. Ocorreu, assim, nessas cinco linhas, tão somente um curto circunlóquio para chegar ao mesmo ponto do raciocínio. Muito provavelmente, se estivesse tratando de um texto expositivo, pensado para tal, ele poderia ter poupado algumas dessas linhas, privilegiando com isso a linearidade do raciocínio, ou seja, dando continuidade à questão que ainda permanece, colocada na segunda frase da fala: "onde a vida dos outros realmente nos toca? Concretamente?"

A rigor, a continuidade do raciocínio só ocorrerá mais adiante, quando surge uma nova *pista* para a continuidade da reflexão: "ouvi dizer que as nossas bundas só precisam sentar lado a lado para que os elétrons se transportem de mim para você". Em um pensamento rigorosamente expositivo, provavelmente poderíamos pular da pergunta sobre o que realmente nos toca da vida dos outros, de forma concreta, para a ideia de que a simples troca de moléculas ocorre sem que precise haver diálogo. No entanto, entre essas duas ideias há toda uma reflexão sobre o "socialismo de tipo sentimental" que desemboca em uma negação do diálogo e das "conversas olho no olho", e do reformismo a partir dos diálogos, para só então apresentar a pista que parece apontar para uma possível continuidade do raciocínio, um avanço na discussão – que, veremos, não ocorrerá.

É evidente que não se trata aqui de julgar o valor dos ditos "circunlóquios", no sentido de que não acrescentam nada ao fluxo teórico-discursivo. Ao contrário, é preciso notar que se trata aqui de um tipo de apresentação do raciocínio que, ao invés de mirar a sua conclusão e o caminho mais rápido até ela, prefere aproximar-se do

objeto por vários lados, cercando-o aos poucos, através de exemplos, inversões de pontos de vista, passos atrás e revisões das ideias já apresentadas. No âmbito da própria teoria esse tipo de lógica tem diversos adeptos clássicos, notadamente na Alemanha, passando por Benjamin e mesmo por Adorno. No entanto, aqui cabe menos o questionamento sobre a eficiência teórica ou científica de um tal movimento e mais compreender como ele contribui para a construção da cena de Pollesch.

Pode-se perceber, do ponto de vista da cena, que os ditos "circunlóquios" em verdade reproduzem, dentro do âmbito teórico-discursivo, aquilo que algumas páginas atrás denominamos certa *oscilação* entre a teoria e o melodrama. Trata-se, aqui, de um outro tipo de oscilação, de um tipo de raciocínio que não caminha diretamente para frente, mas por meio de olhares diversos sobre uma mesma questão, olhares esses que, embora não a levem rigorosamente adiante, aos poucos deixam-na mais e mais clara e evidente. Essa espécie de falta de objetividade no caminho linear do raciocínio, ao nosso ver, aponta para uma das principais características de todo o teatro de Pollesch, qual seja, a de que (e aqui a semelhança com Benjamin ou Adorno, ou com Donna Haraway, termina), de verdade não se trata aqui de *apresentar* uma ou outra teoria em cena, mas sim de colocar a própria *produção* da teoria em cena. Aqui, o aspecto performativo do teatro de Pollesch deixa-se perceber em seu ponto mais importante: o que está em cena não é o *resultado* do pensamento e da teoria, mas sim, o seu *processo*. Nesse sentido, Pollesch afirma, em uma das suas dezenas de entrevistas:

Na verdade eu não faço pesquisa. Eu não aceito nenhuma tarefa, no sentido de: "escreva uma peça sobre isso!", ou algo assim. (...) Eu procuro trabalhar sobre determinadas conexões com uma teoria e efetivamente aplicar essa teoria na minha vida cotidiana. (POLLESCH, 2009, p. 358)

Como se pode perceber através da própria descrição do autor sobre o seu método de criação, o próprio processo é o resultado. Não se trata, pois, de um discurso teórico fechado, que seria exposto em cena, mas, ao contrário, de uma teoria que, em cena, é colocada em movimento, e o que assistimos é o próprio processo em que a teoria é aplicada [*angewendet*] à vida, nos termos de Pollesch. Assim, antes de tudo, o que vemos em cena é um *processo* essencialmente cognitivo²⁶. O conhecimento se perfaz na cena, tendo como ponto de partida, no entanto, não a "vida cotidiana" como Pollesch coloca no trecho citado, de forma direta, mas de forma indireta – em verdade, a teoria é aplicada à vida cotidiana, mas *entre* esses dois terrenos (entre o fluxo teórico-discursivo e a vida cotidiana) há ainda o terreno do que denominamos *melodrama*, que serve como um tipo de anteparo, de simulacro cênico daquilo que, da vida, pretende-se tratar ali. É a partir da aplicação a esta *camada melodramática* que o fluxo teórico-discursivo se movimenta, como pudemos perceber acima, e só a partir daí é que ele se debruça novamente sobre a vida cotidiana. Em nenhum momento, no entanto, vemos a "vida cotidiana" enquanto tal aparecer em cena. Ela parece ser o objeto último de todo esse exercício cognitivo-performativo (desse *mapeamento cognitivo*) mas nem por isso está em cena. Ela aparece enquanto referente alegórica das situações, ou seja, de forma mediada e não direta.

I – Ah, aqui está o meu pulôver.

T – Agora me escutem, enfim!

²⁶ Aqui já é possível apontar esse aspecto cognitivo do teatro de Pollesch, aspecto este que, adiante, procuraremos caracterizar a partir das ideias de Frédric Jameson sobre a estética do "mapeamento cognitivo" – conceito que, a nosso ver, se aplica ao trabalho de Pollesch.

M – Certas histórias não precisam mais ser escutadas com atenção porque a experiência não ajuda mais ninguém, em uma paisagem em que nada fica igual de um dia para o outro. Porque as pessoas, que saem delas, das histórias, estão emudecidas. Porque as histórias não explicaram nada para as pessoas. Com certeza nada que elas pudessem precisar, em uma paisagem em que nada permanece igual. Há simplesmente acontecimentos demais, e todos estão envolvidos em acontecimentos demais para que as suas histórias possam ainda explicar algo a alguém.

T – Mas eu não estou contando uma história! O cara aqui só está elogiando o nosso Clube! Você deve estar resfriado, ou deprimido, ou alguma coisa do tipo!
(POLLESCH, ANEXO: p. 17)

Como dito anteriormente, a reflexão parte da situação melodramática e do lugar ficcional em que a peça ocorre, e não diretamente da vida cotidiana. Quando o chefe acha nesse trecho (como em tantos outros) que os empregados vão finalmente escutá-lo, como resposta ao seu pedido, "M" coloca uma série de reflexões sobre o fato de que as histórias não precisam mais ser contadas, por conta do declínio da utilidade da experiência na sociedade atual para que, depois de concluir que as histórias não precisam mais ser escutadas porque "todos estão envolvidos em acontecimentos demais para que as suas histórias possam ainda explicar algo a alguém".

No entanto, muito embora a tematização da vida cotidiana não apareça de forma direta, com fatos "reais" colocados em cena, depoimentos ou coisas do tipo, isso não significa que Pollesch não esteja mirando o tempo todo essa realidade. Aliás, é isso que percebemos ao longo da peça, e nessa passagem também. Todas as ideias colocadas por "M" na passagem citada, por sinal, se referem a certa tentativa de

conceituar a realidade cotidiana a partir de determinadas ideias sobre a contemporaneidade: "paisagem em que nada fica igual de um dia para o outro"; "há simplesmente acontecimentos demais", e assim por diante.

Poderíamos assim afirmar que, do que vimos até aqui, o teatro de Pollesch (a partir do exemplo de *Vale das Facas Voadoras*) é uma tentativa de aplicar a teoria à vida cotidiana, que se utiliza de situações melodramáticas como uma camada intermediária, por meio da qual a realidade a ser discutida é trazida para a cena – ao que parece, trata-se de evitar que se dê uma espécie de teorização direta da vida, e que a peça se transforme em uma espécie de palestra ou algo do tipo. Ou seja, o melodrama serviria justamente para trazer essas questões ao ambiente do teatro, da ficção – assim como, no teatro épico de Brecht, podemos pensar que as situações dramáticas também servem para trazer a discussão política para dentro do terreno do teatro.

Retrospectivamente, agora que conhecemos algumas das questões importantes para a peça, podemos entender que a situação inicial já era, ela mesma, uma espécie de alegoria do que se pretendia discutir, de uma maneira de trazer os assuntos (pertencentes à vida cotidiana) para o palco: *qual o real interesse que se tem nas histórias dos outros, em que ponto as histórias dos outros realmente tocam as pessoas? Em uma sociedade onde a experiência não tem mais importância porque há acontecimentos demais, qual a importância de se escutar as histórias dos outros?* São essas questões que podemos perceber já naquela situação inicial que, agora é possível ver, estava ali para desde então trazer esses assuntos à tona. Quando Birgit Lengers, pensando sobre a função dessas histórias (que ela associa à telenovela), fala em um "mascaramento subversivo" (LENGERS, 2004), penso que esteja no caminho certo. No entanto, seria equivocado pensar que essas máscaras tenham *menos importância*

do que o fluxo teórico-discursivo a que se referem. Ao contrário, são tão importantes quanto ele, na arquitetura que estamos procurando apreender, pois são elas que colocam a teoria em movimento; é a partir dessas *máscaras melodramáticas* que a teoria se move (de forma a subvertê-las) em um ambiente teatral, ou seja, dentro da moldura teatral – que é onde Pollesch atua e pretende atuar (evidentemente, como colocado, não se trata aqui de transformar o teatro em um tipo de palestra, nem nada do tipo – o que poderia ser uma maneira de colocar teoria em cena, mas não em Pollesch, que trabalha com cenógrafo, figurinista, atores, palco, num dos teatros estatais mais estruturados da Alemanha etc.)

Seguindo adiante, veremos um momento em que a camada *melodramática* e a camada teórico-discursiva se aproximam ainda mais, e poderemos perceber como os acontecimentos que ocorrem no melodrama tornam-se absolutamente indispensáveis para o encaminhamento do próprio fluxo teórico-discursivo. Trata-se do momento da chamada reviravolta da trama em jogo. Depois de sabermos que há uma crise geral e que Cosmo Viteli, o dono do clube de *strip* que tem conexões com a máfia, está perto da falência, um chinês, dono de um clube de apostas, o seduz a ir até lá apostar como forma de sair do buraco. Cosmo vai e, como perde tudo o que já não tinha, acaba afundando em dívidas impagáveis e decide matar o apostador chinês. Ele cria um plano para ir à sua casa de barco para atirar no apostador (este é o ponto em que, na versão de Müllheim, os atores entravam no rio). No entanto, há um problema no plano, por conta do horário em que o chinês se deita, em uma tirada de humor de Pollesch, já que um fato ridículo como o horário em que o alvo da "operação" de Cosmo se deita acaba sendo uma das razões centrais que leva à reviravolta completa do plano, quando Cosmo entra em conflito com os seguranças do chinês e é atingido com um tiro.

N – Viemos a saber de fonte segura que BenQ vai para a cama às nove. Então, você não vai ter dificuldade.

T – Eu achei que ele se chamasse Harry Ling?

N – Nós nos enganamos. Ele tem vários guarda-costas. Eles vigiam a noite toda. Eles são rápidos e silenciosos. Também há arames esticados pelo chão, para tropeçar. Para a volta, você pega um táxi. Jogue a arma fora. Cuide para que não fique nenhuma impressão digital. E examine o livro, está tudo aí. É a sua bíblia.

Tr – Eddie! Você está com o título da dívida? Mister Vitelli, você quer conferir de novo? Esse aqui é o original. Você nos deve 23000 dólares. Essa aqui é a confirmação. Você pode rasgar essa aí, se quiser! Ah, rasga aí!

M – Ei! Tome cuidado com o fio no chão!

Tiro (do chinês). Em seguida, disparo atrás dos seguranças, mais tiros.

De volta ao vagão guarda-roupas.

V – Cosmo, o que aconteceu?

M – Fui baleado.

N – Você pode levantar, você está em cima da minha jaqueta.

Tr – Vá para o outro lado.

M – Agora eu posso continuar assim sempre! Mas talvez não dê mais.

T – Dá sim. Alguém só precisa te refrescar depois dessa decepção. Até agora tudo tinha funcionado.

Tr – Cosmo, você está sentado na minha jaqueta!

M – Vocês poderiam me escutar?

N – Manda bala!

M – Eu fui baleado, e a minha pergunta é: esse corpo pode, sem um olhar que o organize...

V – Onde está a minha tanga vermelha?

M - ...eu posso classificar esse corpo de outra maneira...

V – Era uma Magnun? Ou uma Colt? Ou uma Kalaschnikoff? Eu amo armas!

M - ...ao invés de dizer que este é um erro, que prejudica a minha saúde.

N – Você pode me dar o meu chapéu?

M – Alguém aqui está me escutando em absoluto?

Tr – Sim, claro, você é o chefe aqui.

M – Talvez eu possa dizer que não me pertence, o tiro na barriga, e a trama, e a bala aí dentro... talvez eu possa fazer isso.

N – Não, esse não é o seu tiro na barriga, ele pertence a alguma outra pessoa.

M – Eu não sei o que dizer. Quer dizer... comigo não tem nada demais, sinceramente. Mas ninguém quer saber disso aqui, de qualquer forma. Minhas entranhas estão se retorcendo. Eu preciso de algo. Eu não sei do que eu preciso. Eu não esperei por isso. Por um truque sujo como esses. No fim eu fui baleado.

(POLLESCH, ANEXO: p. 40)

Depois de ser baleado, na camada do melodrama, o ator que está neste momento carregando a figura do Cosmo Viteli passa diretamente a uma reflexão sobre o corpo, a uma reflexão que tem como ponto de partida concreto o tiro que a figura que ele neste momento *veste* levou, aliás, de forma claramente manipulada, no melodrama, então já claramente arbitrário e sem absolutamente nenhum respeito à causalidade, muito menos à verossimilhança. O interessante é perceber que, embora o melodrama seja, ao longo da peça, mais e mais manipulado da forma mais aberta e arbitrária possível, de forma que a essa altura não há nem por um instante a sensação de que a história corre por si mesma, no entanto, mesmo assim os acontecimentos pertencentes a essa camada melodramática são centrais e importantíssimos para a discussão teórica que parte deles – quer dizer, o melodrama está ali para ser usado (ou, como veremos, para ser destruído constantemente, e constantemente repostos).

Dessa forma podemos ver como o melodrama serve de anteparo para que o discurso não se refira diretamente à vida, mas sim, através dessa camada, de forma que no momento em que o acontecimento (digamos, o tiro que Cosmo levou) *salta* do melodrama para o fluxo teórico-discursivo ele passa a ser discutido enquanto acontecimento real, enquanto parte da vida cotidiana, em que a teoria é aplicada. É dessa forma que o tiro notadamente arbitrário e manipulado que a figura do Cosmo Viteli leva é discutido no fluxo teórico-discursivo enquanto limite do corpo, e dá ensejo a um questionamento central, referente ao tipo de narrativa que é realmente capaz de dar conta de uma vivência corporal que, como anteriormente foi colocado, é tão cheia de acontecimentos que se assemelham a tiros sem explicação, ou seja, a uma vivência corporal em que não há mais espaço para a experiência, como já foi colocado na peça anteriormente.

Neste ponto é também interessante pensar que, além de servir como anteparo para que os assuntos cheguem ao fluxo teórico-discursivo, o melodrama arbitrário e manipulado de Pollesch também acaba servindo, em uma visão mais geral, como uma espécie de alegoria desse próprio mundo descrito pelo autor, ou seja, um mundo em que "há simplesmente acontecimentos demais, e todos estão envolvidos em acontecimentos demais para que as suas histórias possam ainda explicar algo a alguém" (p. 17). Ou seja, esse melodrama caótico aparece também como uma imagem da realidade, também ela rápida demais para ser apreendida, com acontecimentos demais para serem *experienciados*. Assim também o melodrama da peça é rápido demais para ser apreendido e, embora mantenha tudo em movimento constante, é

difícil chegar a apreender todo o caminho da história, ou seja, a história, ou a sinopse, no caso, não importa, porque ela não serve de nada nesse ambiente caótico²⁷.

Assim é que, embora estejamos de acordo com o que coloca Birgit Lengers em relação ao uso subversivo que Pollesch faz do melodrama, nos aproximamos mais do olhar de Cláudia Breger neste ponto. Embora se trate de uma espécie de mascaramento, no sentido de que as situações e figuras provenientes são abertamente manipuladas com o escopo de servirem de ponto de partida para a teorização, o melodrama tem, como coloca Breger, um papel estrutural no trabalho de Pollesch, e não se trata, como Lengers sugere, de um aspecto secundário e sem importância na obra. Certamente não em *Vale das Facas Voadoras*.

Desse ponto em diante, até o fim da peça, o fluxo teórico-discursivo se desenrola em torno da morte de Cosmo Viteli, que dá ensejo a uma espécie de resumo geral de tudo o que foi até então discutido – de fato, muita coisa. Várias das questões particulares que o texto levanta não foram tratadas aqui, já que, como visto, o fluxo teórico-discursivo tem um movimento rápido e aberto em diversas direções, de modo que tratar de tudo o que aparece ali é praticamente inviável, e a maioria dos assuntos e exemplos de alguma forma se conectam a essa espinha dorsal que procuramos apontar. Podemos ver, nas passagens finais, como a situação melodramática da morte da figura central da peça, Viteli, dá ensejo para a retomada de diversas questões: o real ponto em que as pessoas se tocam umas em relação às outras, o amor enquanto uma possibilidade reduzida de contato, a diferença entre as pessoas e o que realmente existe de semelhança entre elas, e assim por diante. Interessante perceber que embora

²⁷ Daí a nossa escolha, de não entrar em detalhes quanto à relação da peça com o filme de Cassavetes, já que parece ser uma escolha algo arbitrária, mais norteadas por possíveis aproximações com histórias como a do mafioso de Müllheim do que por aspectos mais profundos que relacionem a peça ao filme.

não se possa chegar a uma espécie de conclusão final sobre tudo isso, apontam-se diversos caminhos para isso, caminhos que, no entanto, não chegam a ser trilhados. Assim, não se trata aqui tampouco de uma porção de pensamentos circulares que não chegam a lugar nenhum. Existem, sim, nesse ponto da peça, diversas pequenas conclusões, sobretudo negativas – em relação ao que não pode mais ser feito. Mas também em relação ao que precisa ser feito. O ponto está em que essas pequenas conclusões não conseguem se unificar em uma grande conclusão, porque mantêm-se em movimento até o fim, ou seja, mantêm-se invertendo os pontos de vista, trazendo outros assuntos à baila, e assim por diante, como já foi explicitado. Ou seja, até o fim, trata-se de um *processo* de reflexão, e não de um resultado. No entanto, por outro lado, Pollesch não se nega a tirar conclusões nesse caminho processual, mas elas não interrompem o fluxo, por não serem nunca totais ou absolutamente definitivas.

M – Boa vontade e tolerância são só máquinas de seleção que nos separam, nós somos absolutamente diferentes, nós não temos nenhuma semelhança. Você e eu. Só há as materialidades em comum entre os enfeitiçados e os enganados. A evolução não é a testemunha principal para que nós tenhamos o direito de nos desviarmos da natureza, um direito do mais forte.

I – Com violência não se pode alcançar nada? Não, com amor não se pode alcançar nada.

M – Sim, só tornar-se uma pequena esquerda fofinha.

T – Falaram as pedras vermelhas, que luzem de baixo!

M – O quê??

I – E também é muito importante dizer que eu não tenho aqui um problema com o amor, no momento, com o que se gosta tanto de neutralizar a tese: que a pessoa só tem algum problema com o amor, mas na verdade depois ela gosta muito de

se incorporar a uma história de amor. Ao contrário, eu não dou absolutamente nenhum valor a isso. Não se pode alcançar absolutamente nada com o amor. E pode-se dizer isso sem que se tome a pessoa por neurótica ou irônica ou cínica. Isso também não é dito por ninguém como decepção: que o amor não pode alcançar nada. Eles todos se amam. Os caras que deveriam na verdade ser mortos, eles também amam os seus filhos e as suas mães. Falando sério, não pode ser isso o que nos conecte a todos, essa porcaria. O amor de mãe não pode ser o que nos conecte, não o trabalho que é difícil, infinitamente difícil! O discurso sobre equipe do Alexander Kluge não nos conecta, quando ele depois de oito minutos fala de novo só o único nome: Rainer Werner Fassbinder. Isso não conecta ninguém, um nome. Nós não temos um nome, nós não somos nenhuma espécie. E nenhum nome pode ser o substituto para essa espécie.

I – O que você ainda quer dizer, Cosmo?

Tr – Por maiores que forem os meus esforços para me manter vivo, eles não são ouvidos, ou então os outros só ficam entediados com isso. Embora eles falem com você, a sua vida não os toca, e aí está algo de que podemos nos ocupar: as vidas não se tocam ali onde nós suspeitávamos. No ponto de uma última verdade válida para o ser humano. Ali não há absolutamente nenhum contato. No amor. Na boa vontade. Na tolerância... não em um sentido moral ou psicológico, mas sim, concreto. Nós não podemos mais fingir que a vida dos outros nos toca. A questão é, onde elas nos tocam realmente, quer dizer, onde temos a ver uns com os outros?

N – Eu não sabia o que eram os seus olhos! Mostre-os! Que eles eram tão concretos. Eles faziam outra coisa, totalmente diferente, os seus olhos, procuravam uma outra forma de olhar alguma coisa, sem forma ou espécie. Eles checavam ou acenavam, os seus olhos. Eles faziam outra coisa totalmente diferente.

T – Como se eles fossem feitos só para isso. Para a morte. E agora alguém poderia dizer, está chegando ao fim. Mas os seus olhos foram feitos só para isso. E agora alguém poderia dizer que eles estavam cansados e não conseguiam mais ver, mas é tão fácil neutralizar olhos agonizantes dizendo que eles estão cansados, mas o fato é que eles acenam.

V – Cosmo. Parece que os nossos olhos seriam baseados em uma planta comum. Mas os seus checam e os meus acenam, você não vê? Quando você morre os seus olhos estão no devir. Talvez pela primeira vez eles se tornem alguma outra coisa. Agora eles ainda te olham no espelho, mas em algum momento eles vão acenar. Depois de terem checado por tanto tempo, Cosmo! E não é ruim se você não vir mais com estes, mas sim com aqueles olhos que são os gestos, essa brisa de um gesto, que sopra a vida para fora da beira dos seus lábios, de onde ela pende! A sua vida pende às vezes da beira dos seus lábios, e você não sopra ela para fora. Porque você ainda quer ouvir a história da sua vida, mas acredite em mim, essa história não existe. Não existe nenhuma história da sua vida. Existe só a libertação urgente de algo. E só para você; e para nenhuma história. (POLLESCH, ANEXO, p. 47)

Assim termina, pois, a peça: com uma conclusão. No entanto trata-se de uma conclusão determinada e específica, que não dá e não se propõe a dar conta do conjunto das questões levantadas pela peça. Aponta-se para a ideia de que o contato real entre os homens é concreto, e não abstrato, não baseado em ideias como a de amor, mas sim, em relações concretas. Mas que ponto concreto é esse em que as vidas se tocam? Isso ainda aparece como questão, nos momentos finais da peça – assim como no início. Então, a reflexão não progrediu minimamente? Talvez não de forma linear. O que surge, ao contrário, como espécie de ponto de fuga para o fluxo teórico-discursivo, é justamente a necessidade de uma *libertação* das histórias que conectam

as pessoas de forma abstrata. Assim, a peça termina com uma negação, mais do que com uma afirmação. Trata-se de procurar libertar-se das narrativas que criam conexões falsas entre os homens, conexões estas que mais os separam do que aproximam – como a narrativa baseada no amor. Mas, não há, aqui, nenhuma narrativa para ser colocada no lugar, ou, como Pollesch formula: "Não existe nenhuma história da sua vida. Existe só a libertação urgente de algo. E só para você; e para nenhuma história". Essa negação radical da ideia de que uma narrativa seja capaz de dar conta da real conexão entre os homens envolve também, ao fim e ao cabo (não à toa é assim que a peça termina), lidar de uma forma diferente com a morte, ou seja, com o limite maior do homem – sem tentar torná-la parte de uma narrativa. Trata-se, pois, antes de tudo, de uma "libertação urgente" da ideia de que uma narrativa seja capaz de conectar os homens, para que, a partir dessa libertação, possa-se buscar o que concretamente conecta os homens (que não são narrativas, nem essas, nem outras).

De certa forma foi essa tentativa constante que ocorreu durante a peça inteira. A libertação necessária da narrativa, no entanto, não é empreendida por Pollesch a partir de um simples descarte dela em seu teatro – o que poderia ser feito. Ao invés de descartar aquilo que se quer negar (a narrativa) e partir para um teatro livre dela, Pollesch coloca a narrativa em cena e fica o tempo todo se libertando dela, atacando-a de todas as formas possíveis. Aqui, ao nosso ver, ele não é ingênuo a ponto de achar que para essa libertação ocorrer, basta simplesmente *realizá-la* em cena. Porque realizá-la em cena não retira as narrativas da vida real – e o foco aqui, como vimos, a vida cotidiana. Ao contrário, é preciso constantemente lutar contra essas narrativas que organizam o tempo todo a vida segundo ideias abstratas como amor, e que ficam o tempo todo conectando os homens a partir desse caminho abstrato e portanto falso.

Essa libertação, ao que parece, precisa ocorrer sempre de novo no teatro de Pollesch. Também é por essa razão, do nosso ponto de vista, que o próprio *Vale das Facas Voadoras* está o tempo todo permeado por narrativas. Parece, assim, que o recado é mais complexo do que parece, ou seja: é preciso se libertar dessas narrativas, mas é impossível fazer isso, ao menos de forma absoluta e definitiva, de modo que será necessário um movimento constante e sem fim de libertação, de *luta* contra essas histórias, para que, *nesse próprio movimento*, ou a partir dele, possa ocorrer o contato concreto entre os homens. Dessa forma poderíamos indicar que aquilo que se busca, ou seja, o contato real e concreto entre os homens, ocorre justamente no momento em que tal libertação urgente de algo é buscada. "Quando você morre os seus olhos estão no devir", diz "Tr" a Cosmo, que agoniza. Trata-se de, em busca do devir concreto, matar algo em nós que se refere à narrativa. No momento mesmo em que ocorre esse assassinato da narrativa em nós, o *devir* se dá²⁸. E aqui fica claro que o processo de teorização constante que ocorre na peça é também um processo constante de *ataque*, em todas as direções, a todas as *narrativas* que procuram o tempo todo dar conta das conexões que ligam os homens de forma abstrata, e não concreta – tirando-os, pois, do dito *devir*. Assim, não se trata de um fluxo teórico-discursivo com um objetivo positivo claro de conclusão, mas sim, de uma luta constante, teórica-discursiva, contra as narrativas ideológicas (veremos esse tema em capítulo à parte) que tentam o tempo todo organizar as coisas de forma falsa, e neutralizar essa mesma busca de destruí-las. Trata-se, então, de uma luta simbólica constante, com defesas e ataques, e momentos em que o ataque é a defesa:

²⁸ A ideia de *devir* que Pollesch coloca se refere à filosofia de Deleuze, porém, em sua adaptação, poderíamos pensar tratar-se justamente da capacidade de estar no fluxo dos acontecimentos concretos da vida sem que eles precisem estarem encadeados segundo relações predeterminadas de causa e efeito.

I - (...) é muito importante dizer que eu não tenho aqui um problema com o amor neste momento, com o que gostam tanto de neutralizar a tese: que a pessoa só tem algum problema com o amor [por isso fala contra ele], mas na verdade depois ela também gosta muito de se incorporar a uma história de amor. Ao contrário, eu não dou absolutamente nenhum valor a isso. (POLLESCH, ANEXO: p. 46)

Neste ponto consideramos ter tocado os principais pontos que movem a peça e acreditamos que pudemos, a partir da análise estrutural de passagens importantes do texto, entender um pouco do que está ali em jogo e precisar os conceitos utilizados. Embora se trate sim de colocar teoria no palco, essa teoria aparece como processo cognitivo e agora, podemos acrescentar, um processo de luta ideológica constante, portanto, destrutivo. Desse ponto de vista, da destruição, a que só pudemos chegar agora, ao fim da análise, parece que todo o movimento torna-se um pouco mais claro. Os elementos que aparecem em cena, desse ponto de vista, estão ali, não para serem construídos, mas, *destruídos*. Assim, o melodrama abertamente manipulado de forma arbitrária, aparece enquanto estrutura, pressuposto da cena, e simultaneamente é destruído o tempo todo, e novamente reposto para ser destruído novamente, e assim por diante. Aqui podemos recordar a caracterização de Benjamin sobre o *caráter destrutivo*: "O caráter destrutivo está no *front* dos tradicionalistas. Alguns transmitem as coisas, tornando-as intocáveis e conservando-as; outros transmitem as situações, tornando-as manejáveis e liquidando-as. Estes são os chamados destrutivos" (BENJAMIN, 1987, p. 237). Como dito anteriormente, Pollesch poderia (a nosso ver, ingenuamente) assumir uma postura neovaguardista e simplesmente expulsar do seu teatro tudo aquilo com que ele não concorda. No entanto, como diz Benjamin, o

caráter destrutivo é tradicionalista, ou seja, parte daquilo que lhe foi legado. Essa transmissão das situações que as torna manejáveis e as liquida parece ser a melhor descrição possível para a forma com que Pollesch lida com o que denominamos a *camada melodramática* da sua dramaturgia. Trata-se de uma camada importante (o destrutivo é um tradicionalista), no entanto, ele a manuseia, não de forma a conservá-la, mas sim, de forma a liquidá-la. Creio que esse ponto de vista resolveria a aparente divergência entre Birgit Lengers e Cláudia Breger em torno do *status* do elemento melodramático em Pollesch: ele é estrutural e central, no entanto, está ali para ser destruído. Esta parece ser uma das principais características do teatro de Pollesch: embora se trate de um teatro crítico, anticapitalista, ele *traz o inimigo para dentro da cena*, e o torna parte integrante da sua estrutura, para dali de dentro destruí-lo constantemente. Ou seja, o pressuposto aqui é de que não há como estar *fora* do terreno onde esse inimigo opera²⁹. No capítulo seguinte investigaremos melhor como opera esse ponto de vista crítico que não tem mais como tomar distância daquilo que ele critica.

A perspectiva destrutiva sobre o teatro de Pollesch também facilita a compreensão do gesto geral da peça, a forma como ela se finaliza, o movimento do fluxo teórico-discursivo que procuramos acompanhar. Não se trata de encontrar soluções, mas principalmente de *lutar contra as soluções existentes*. Se olharmos a peça dessa perspectiva fica mais simples entender os circunlóquios constantes: é que as ameaças vêm de muitos lados, são narrativas de todos os tipos, tentando o tempo todo resumir as coisas em termos falsos. Como a peça é essencialmente destrutiva, não há a necessidade de *criar* nada – daí o final, que aponta para a libertação de algo,

²⁹ Veremos depois como essa impossibilidade de tomar distância crítica aparece como uma das principais caracterizações de Jameson sobre o que ele denomina Pós-Modernidade.

e não para a resposta à pergunta sobre o que se coloca no lugar desse algo, ou seja, o que realmente conecta os seres humanos. Com efeito, como diz Benjamin, "O caráter destrutivo não idealiza imagens. Tem pouca necessidade delas, e esta seria a mais insignificante: saber o que vai substituir a coisa destruída. Para começar, no mínimo por um instante: o espaço vazio, o lugar onde se achava o objeto, onde vivia a vítima. Com certeza haverá alguém que precise dele sem ocupá-lo." (BENJAMIN, 1987, p. 236).

VI. SOBRE A CRÍTICA DA IDEOLOGIA EM POLLESCH

VI. 1. EM BUSCA DE UMA POSTURA CRÍTICA NA PÓS-MODERNIDADE

O presente capítulo tem como escopo cotejar todas as conclusões e análises realizadas ao longo da dissertação com uma determinada tradição crítica, representada especialmente por Fredric Jameson, que busca readaptar a noção de *crítica da ideologia* ao contexto do que o próprio crítico americano denominou *Pós-Modernismo*. Alguns conceitos já observados na obra de Pollesch serão aqui retomados, no sentido de procurar pensá-los a partir do ponto de vista da busca de uma crítica da ideologia compatível com esse momento histórico – partindo-se, portanto, do pressuposto de que esse momento histórico efetivamente exista (o que obviamente é questionável, não sendo, no entanto, o nosso intuito adentrar aqui na seara dessa discussão).

Intertextualidade conflituosa

Quando se lê o livro *Pós-Modernismo – a lógica cultural do capitalismo tardio* (JAMESON, 2007) e se pensa na obra de René Pollesch, tem-se a impressão de que o autor alemão o leu, o compreendeu e toma tudo aquilo que o livro expõe como pressuposto para o seu trabalho. De fato, se não entrou necessariamente em contato com os textos do próprio Jameson, uma parte da bibliografia que o teórico norte-americano procura localizar historicamente – sobretudo o Pós-Estruturalismo –, constitui um dos pontos de partida de Pollesch para a criação da sua obra. Assim, de fato, boa parte das características com que Jameson conceitua o Pós-Modernismo se encaixam na obra de Pollesch. Mais do que isso, Pollesch parece apontar para uma possibilidade de lidar com um dos principais “nós” teóricos que se poderia identificar no livro de Jameson, qual seja, sua tentativa de unir a crítica marxista da *ideologia* à aceitação de uma série de afirmações do Pós-Estruturalismo, aceitação esta que torna aquela crítica, em sua forma mais tradicional, bastante questionável – ou que, no mínimo, lhe agrega complexidade. Procuremos primeiramente entender, em linhas gerais, a ideia de Pós-Modernismo em Jameson.

Uma das características culturais do Pós-Modernismo, para Jameson, é certa “falta de profundidade” que o crítico americano compara, por exemplo, ao modelo de “exterior e interior” que está subjacente à maior parte da estética do chamado Alto Modernismo – o qual partiria da ideia de que a obra de arte é justamente o momento em que, “no mais das vezes de forma catártica, aquela 'emoção' é (...) projetada e externalizada, como um gesto ou um grito, um ato desesperado de comunicação, a *dramatização exterior de um sentimento interior*” (JAMESON, 2007, p. 39)³⁰. Ao invés de partir desse modelo de profundidade que a teoria contemporânea (e pós-

30 Idem, p. 39. Aqui o autor fala especificamente sobre o Expressionismo, como exemplo do Alto Modernismo.

moderna, para Jameson), sobretudo o Pós-Estruturalismo, tendeu a desconstruir, a arte pós-modernista basear-se-ia em uma espécie de modelo da superficialidade ou de uma “nova superficialidade”, em que diversos “textos” se relacionam, mas não se determinam uns aos outros, não têm peso maior ou menor, apenas coexistem. Nessa camada única em que se emaranham os diversos *textos*, a obra de arte deixa de procurar um olhar separado sobre o mundo. Não se trata mais de buscar o distanciamento estético, o ponto de vista separado dessa trama, que constituiria também o ponto de vista da crítica de esquerda mais tradicional (e que também, como veremos adiante, possibilitava o ponto de vista objetivo do narrador tradicional). A obra de arte, assim como a teoria, está incluída na trama e não há mais a necessidade de separar-se dela para criticá-la de fora. A dificuldade consiste, para Jameson, em propor uma estética crítica a partir dos pressupostos materialistas da *crítica da ideologia* no terreno pós-moderno e “superficial”, sem que precise retomar o movimento que parece ser anacrônico, de distanciamento crítico do Alto Modernismo. É justamente nesse ponto que a estética de Pollesch parece de alguma maneira indicar uma possibilidade, senão de solução dessa contradição, ao menos da sua encenação.

Pollesch parte de algo que está presente em algumas das obras que Jameson analisa, que é a ideia de que a própria teoria também seja um desses “textos” que podem tomar parte nessa superficialidade da obra de arte pós-moderna, que em Pollesch toma a forma do que denominamos um *fluxo teórico-discursivo* em processo. É assim que em suas peças misturam-se, em cena, teorias diversas, fragmentos melodramáticos, juntamente com músicas do universo pop, tocadas mais ou menos aleatoriamente, perucas, e outras referências a filmes etc. Misturam-se, pois, em uma mesma camada, todos os tipos de referências, desde o mais baixo “lixo” da indústria cultural, até as mais altas teorias atuais, aplicadas às coisas mais banais do cotidiano.

Nessa espécie de *camada única*, nada determina nada, e o fluxo teórico-discursivo procura constantemente dar conta dos fenômenos em que está inserido, notadamente da camada melodramática que lhe serve de suporte, sem que no entanto se distancie deles para olhá-los de fora – o que lhe permitiria uma visão do todo. Mas se esse fluxo teórico-discursivo não é capaz de, a partir da teoria, organizar os fragmentos com que se depara em cena, qual é a sua função? Que teorias são essas, que não se distanciam e não se colocam em uma posição capaz de fornecer uma visão do todo? Procuremos compreender melhor, nesse momento, a ideia de *teoria* que parece estar subjacente ao que denominamos *fluxo teórico-discursivo*.

A ideia de teoria em Pollesch

"O senhor coloca teoria no palco?" (SCHICKENTANZ, 2010) Essa é uma das perguntas que a apresentadora do programa *Abgeschminkt* faz, em uma entrevista realizada em 2010, a René Pollesch, ao que ele responde afirmativamente. Com efeito, não há dúvidas de que os textos de Pollesch se utilizam, em diversos trechos, de um jargão, um vocabulário evidentemente teórico, em que palavras que não pertencem ao linguajar cotidiano, conceitos emprestados a diversas teorias são trazidos à cena. Colocado assim, no entanto, não pareceria possível afirmar que Pollesch *coloca teoria em cena* – a simples utilização de um vocabulário teórico de forma caótica e fragmentária não chega a constituir algo como um corpo de ideias supostamente coerente, que poderia ser denominado *teoria*. Cabe investigar mais acuradamente como Pollesch opera estes conceitos em cena e procurar entender se a ideia de teoria dá conta do procedimento do autor. Que conceitos são estes, e como eles se conectam entre si e com o resto do texto?

O *hall* de teóricos de que Pollesch lança mão na escrita de seus textos é bastante amplo. Ele se utiliza de conceitos advindos, desde Darwin até Walter Benjamin; de Giorgio Agamben à bióloga Donna Haraway. Em alguns momentos o autor é citado de forma explícita, em outros, ele aparece por meio dos conceitos utilizados. Mas o autor propositadamente se recusa a dar conta do contexto em que os conceitos de que se utiliza aparecem. Antes, os conceitos são trazidos à tona por um fluxo reflexivo, um fluxo de pensamento, que, como vimos, aparece em cena, não como uma conclusão, mas enquanto *processo*, tentativa constante de *aplicar* as diferentes teorias nos materiais que a cena fornece.

Como vimos ao longo da análise do texto, a camada melodramática utilizada por Pollesch, assim como o próprio cenário, os figurinos e o lugar mesmo em que a peça se dá constituem os fenômenos dos quais o jargão teórico procura dar conta – a partir dos quais ele se movimenta. O que se vê é, dessa forma, mais do que uma *teoria* unitária, é a tentativa desesperada, (e aqui aparece uma outra forma de desespero, diversa daquela apontada por Jameson como característica do modernismo³²) de dar conta de aplicar a teoria ao mundo, sem que se consiga nunca fechar o fluxo teórico em uma espécie de "sistema" capaz de dar conta do todo. Aqui precisaremos realizar novamente a análise de um trecho de *O Vale das Facas Voadoras*, para ressaltar pontos já observados na análise da peça, para que, no entanto, cheguemos a um questionamento mais amplo em relação ao método de Pollesch. Para que se entenda a cena, o que está ocorrendo anteriormente é o seguinte: em um ambiente

³² O desespero em Pollesch não emana de dentro do sujeito e é expresso ou dramatizado por meio da arte. Trata-se, antes, ao que parece, de um desespero que surge justamente da impossibilidade de dar conta teoricamente do todo, de se retirar para analisar o mundo – um desespero que decorre da própria superficialidade, pois esta não é, em Pollesch, simplesmente aceita de forma cínica. Ao contrário, tenta-se constantemente transpô-la, sem que se consiga alcançar o todo. Daí os gritos constantes dos atores.

absolutamente caótico, a esta altura o público já sabe que a peça se passa em um clube de *strip*. O primeiro show da noite acabou de se iniciar (um dos atores dança em um pequeno palco lateral, cheio de luzes ao fundo), mas um dos atores, do outro lado do espaço cênico, questiona se o número que está sendo cantado é o certo.

V – Ahn? Que número é esse que o Ed está cantando? Esse é para muito mais tarde. Que coisa mais estúpida! Este é um lugar de *strip*. Então as pessoas querem ver alguma coisa pelo seu dinheiro.

M – Mas alguém não falou que aqui era Paris?

Tr – Sim, Paris – Parigi para nós que somos políglotas. Que nenhum jato venha nos buscar, e nenhum navio a vapor. Usemos somente a nossa fantasia como ajuda e talvez também a nossa modesta decoração. E assim nós vamos magicamente trazer para cá a cidade maravilhosa à beira do Sena – há 9000 quilômetros daqui. A cidade das luzes, da elegância e da agitação. Paris. Vamos, gente, o *show* está começando! (*em Francês*): Ou est-ce que le...? etc.

N – O Alexander Kluge, que explicou no seu discurso de agradecimento pelo prêmio do cinema alemão que as pessoas não podem esquecer que todo o filme é um trabalho de equipe. Não se pode produzir um filme sozinho, isso ele disse no início e por isso recebeu aplausos de toda a gente de cinema presente. E depois de dez minutos, no fim do seu discurso, tinha-se a sensação de que nos dois últimos minutos ele só tinha dito: Rainer Werner Fassbinder, Rainer Werner Fassbinder ou John Cassavetes. Eu não diria agora que ele é um mentiroso vigarista, o Kluge, que aliás já está bem velho. Mas o começo do seu discurso sobre equipe me parece uma boa vontade, que é aplaudida com boa vontade, e de alguma forma ainda não ocorreu a ele que o coletivo não é alcançado por meio da boa vontade, já que depois de dez minutos fala-se sempre novamente só o único nome, sempre só o mesmo nome. Aquele que está sobre o cartaz. Aqui,

por exemplo! E no entanto ele sabe que como solista não se pode fazer um filme. Não se carrega o coletivo dentro de si. Só com boa vontade, e depois de dez minutos cometem sempre o erro de pensamento. A boa vontade acaba alguma hora, por mais força que se faça para retê-la. E então a pessoa cita só o único nome, ou ainda mais um. E precisa ser possível alcançar uma utopia que não seja alcançável por meio da boa vontade. Ou talvez ele seja um vigarista, o Kluge. E só balbucie coisas sobre coletivo. Ele sabia, como cineasta, que ele precisaria estudar direito para conseguir esses programas na RTL e na SAT1.

M – Nós precisamos de uma revisão radical do coletivo! Não pode ser que o Kluge discursasse sobre equipe e depois de dez minutos ele se esqueça disso novamente! Isso não pode ser um capítulo a ser lido por alto por alguns intelectuais. Existe esse plano do que temos em comum, a que o Kluge lá chama de equipe, mas o plano produz continuamente diferenças! E no fim surge um nome daí! Precisamos de uma revisão radical da coletividade! Com o auxílio de Darwin! Isso em princípio soa paradoxal, porque as pessoas identificam o Darwin sobretudo com a seleção. Nós não podemos nos portar mais como semelhantes e fingir que conseguimos aqui seguir uma história. Ou a história. A história da humanidade. Porque aí então deveríamos seguir a história do Alexander Kluge. Mas não se trata de seguir uma evolução que nos é contada como progresso.

V – Sim, Paris! Isso sim já foi alguma coisa! Não vamos pegar nenhum jato e nenhum navio a vapor, só a nossa fantasia e a nossa modesta decoração.
(POLLESCH, ANEXO: p. 13)

Neste trecho pode-se perceber o ritmo frenético em que a oscilação entre os diversos discursos colocados em cena se dá. As primeiras três falas, que vão de "Ahn? Que número é esse (...)" até "Ou est-ce que le... etc", dão conta do registro que

denominamos de melodramático, ou como dissemos, de um melodrama explicitamente manipulado. O fluxo teórico-discursivo se inicia em seguida, desde "N – O Alexander Kluge, que explicou (...)", e vai até "Mas não se trata de seguir uma evolução que nos é contada como progresso". Na sequência, o texto retorna, sem transição, ao registro anterior, melodramático.

Pois bem, o trecho que apontamos como sendo o fluxo teórico-discursivo dá uma boa mostra da utilização que Pollesch faz desse tipo de vocabulário – e que não é uma questão somente formal, mas sim uma tentativa real de dar conta dos fragmentos que se apresentam na cena, por meio, não de uma teoria, mas de *teorias*, ou melhor, de um tipo de *fluxo teorizante*. Mas esse próprio trecho do fluxo pode ser subdividido em diversos registros. Ele se inicia com uma pequena narração, de um fato, uma espécie de anedota que (propositadamente) não tem nenhuma importância determinante – pertencendo, ela também, a um contexto, digamos, de fofocas sobre o cinema alemão. No entanto, essa anedota é tratada como um material para reflexão³⁴, sendo imediatamente elevada a tema, a assunto a ser teorizado (aliás, aqui, aparentemente *tudo* pode, ou deve, ser teorizado). Na sequência, o fluxo teórico-discursivo passa então a uma espécie de análise do fato recém-narrado (o discurso do cineasta Alexander Kluge ao receber um prêmio alemão de cinema alemão), análise que aponta para uma contradição entre a afirmação de Kluge sobre a importância do trabalho de equipe e a sua postura real em relação à importância do diretor no processo de produção cinematográfico – ou seja, como se viu na análise da peça,

³⁴ Na verdade ela se refere a um dos temas que estruturam a peça como um todo, como vimos na análise, ou seja, da maneira como as narrativas que parecem falar do contato com o outro, ao invés de aproximar as pessoas, as distanciam. Assim, Alexander Kluge aparece também como mais um exemplo de chefe, que se refere ao próprio Cosmo Viteli, e ao fato de que as narrativas dos "chefes", embora pareçam aproximá-los dos seus empregados, na verdade apenas os distanciam sempre.

trata-se novamente de uma crítica a uma *narrativa* realizada por Kluge, que, ao invés de aproximá-lo das pessoas com quem trabalha, o distancia ainda mais. Novamente sem mediação, no entanto, o fluxo passa a refletir sobre a própria ideia de coletividade contida no discurso de Kluge: "não ocorreu a ele que o coletivo não é alcançado por meio da boa vontade, já que depois de dez minutos fala-se sempre novamente só o único nome, sempre só o mesmo nome."

Em seguida, na frase seguinte, o fluxo teórico-discursivo passa a um momento afirmativo ou reivindicativo, onde se afirma que "precisamos de uma revisão radical do coletivo". Neste ponto é inserido, também sem transição alguma, absolutamente sem mediação, o conceito, retirado de Darwin (aqui o autor é citado explicitamente) de seleção. O conceito aparece para auxiliar o pensamento a procurar dar conta da ideia de coletividade que precisa ser repensada. Quer dizer, Darwin é aqui retomado para fazer oposição à ideia de coletivo contida no tal discurso previamente narrado e analisado de Alexander Kluge. Esse raciocínio é ainda ampliado para a própria noção de história contida na fala de Kluge e para a noção de história que o conceito de seleção pode ajudar a criar. Em seguida, volta-se imediatamente ao outro registro de fala, que denominamos melodramático: "V – Sim, Paris! Isso sim já foi alguma coisa! (...)".

A partir dessa pequena paráfrase bastante caótica do trecho do fluxo teórico-discursivo, podemos perceber de forma detida o movimento frenético (a própria dificuldade da paráfrase também se deve a isso) com que ele se movimenta, fazendo uso dos mais diversos conceitos, provenientes das mais variadas áreas, para tentar dar conta de diversos materiais: tanto da própria situação (o Crazy Horse, clube de *strip-tease* onde tudo se passa) da peça, quanto de todos os outros aspectos da cena (cenário, figurinos etc), como também das narrativas ou anedotas que o próprio

discurso traz – tudo isso serve como ponto de partida para o fluxo teórico-discursivo colocado em cena. Neste momento poderíamos nos perguntar, ainda que não seja o escopo deste trabalho um aprofundamento dessa questão: qual o valor efetivamente *teórico* de um tal fluxo, já que não se trata aqui de nenhum tipo de pensamento unitário, sistemático, capaz de dar conta de certos assuntos e relacioná-los ao todo? Acreditamos que é precisamente pelo fato de tratar-se de um fluxo sem conclusões unificantes que o seu terreno é claramente o da teoria, sobretudo se pensarmos na acepção pós-moderna que o termo adquire, que aponta para um certo tipo de pensamento que surgiu a partir do Pós-Estruturalismo, e que, justamente, se caracteriza pela sua abrangência e pela característica ampla do seu raio de ação, assim como pela sua não obrigatoriedade de referir-se a um todo. Como coloca Jameson: "hoje, se pratica mais e mais uma espécie de escrita simplesmente denominada 'teoria' que, ao mesmo tempo, é todas e nenhuma dessas matérias" (JAMESON, 1985, CEBRAP. p. 17)³⁵. É justamente esse tipo de *teoria*, cuja forma de operar se refere, assim, ao Pós-Estruturalismo, que Pollesch coloca em cena, e, se quisermos entender melhor o seu lugar teórico precisaremos compreender melhor a função dessas *teorias* na sociedade contemporânea. Como apontado acima, não pretendemos nos aprofundar nesse sentido, mas apenas localizar o trabalho de Pollesch, também do ponto de vista da própria teoria.

Desse modo, ao contrário de colocar em cena uma teoria unificante e organizadora do todo, Pollesch lança mão dos mais diversos conceitos advindos das mais diversas áreas para manter o fluxo teórico-discursivo (no sentido pós-moderno

³⁵ Logo em seguida, Jameson conclui, depois de dar como exemplo para esse tipo de teoria o pensamento de Foucault: "(...) o que estou insinuando é que esse tal 'discurso teórico' pode perfeitamente ser incluído entre as manifestações da pós-modernidade".

do termo *teoria*) constante, que tenta, desesperada, dar conta dos fenômenos fragmentários que a cercam. Esse desespero a que nos referimos (que explica os gritos constantes dos atores) parece vir justamente do fato de que esse fluxo de pensamento, essa teoria, embora se esforce para isso constantemente, é incapaz de dar conta do todo dos fenômenos e chegar a um ponto de vista unificador capaz de sistematizar a situação enquanto totalidade – pois que se nega a distanciar-se para olhar o todo *de fora* e mantém-se em meio aos fenômenos, como se temesse, ao tomar distância para enxergar o todo, perdê-los. Assim, mantém-se aqui o que Jameson denominou a *superficialidade* pós-moderna, mas não se abre mão da tentativa constante de teorizar sobre ela.

No entanto, por que essa teoria não consegue dar conta da totalidade? Por que ela se obriga constantemente a lidar com os fragmentos que se lhe apresentam sem tomar a distância modernista? Por que ela se nega a operar a partir de um olhar crítico sobre a totalidade, por exemplo, por meio da dialética marxista?

Neste ponto se precisa, ao que parece, simplesmente afirmar um ponto de partida do trabalho de Pollesch, qual seja, o de comprar a crítica que o Pós-Estruturalismo fez da ideia de totalidade (e com ela, da ideia de estrutura). O trabalho de Pollesch parte desse pressuposto e seria demasiado penoso procurar entender, aqui, todos os pressupostos dessa crítica pós-estruturalista, assim como apontar os seus limites. Assim, limitamo-nos a afirmar, sem que para isso concordemos com esse diagnóstico, que o trabalho de Pollesch não só parte da crítica pós-estruturalista à ideia de totalidade, como faz do seu principal motor a tentativa constante de, a partir dessa impossibilidade (ou inocuidade, como veremos) de enxergar o todo, buscar

constituir um olhar crítico, que fica sem ter onde se fundar³⁶. O que assistimos aqui é uma tentativa desesperada e constante de dar conta, por meio da teoria, dos fragmentos caoticamente dispostos em cena.

O que Pollesch parece intentar é que, ao assistir ao ator em cena lidando com todos esses elementos, assim como ocorre na peça de aprendizado brechtiana, os espectadores realizem esse mesmo esforço teórico junto com o ator e assim aprendam a pensar no ambiente pós-moderno, fragmentado e caótico. Assim, ao que parece, não se trata aqui de uma tendência bastante comum em obras da Pós-Modernidade, qual seja, a de um certo cinismo em relação à fragmentação da realidade, uma simples reprodução positiva ou “neutra” (absolutamente cínica) dos diversos textos da superficialidade pós-modernas, uma utilização cínica das máscaras ideológicas, dos produtos culturais do mercado, em cena, sem nenhuma crítica sobre isso³⁷. Como coloca Birgit Lengers, “bei Pollesch handelt es sich mitnichten um die affirmative Kopie des Fernsehformats, sondern um eine subversive mediale Maskierung” [Em Pollesch não se trata, de maneira alguma, de uma cópia afirmativa do formato televisivo, mas sim de um mascaramento midiático subversivo] (LENGERS, 2004, p. 17). Como não há a possibilidade de acessar a realidade de forma direta, pois o discurso que se confere esse poder é o mais enganoso de todos, cabe assumir o disfarce e, de dentro desse discurso assumidamente falseador, de dentro dessa superfície que perdeu o referencial externo, objetivo e crítico, apontar a sua própria inverdade.

³⁶ Como já foi apontado, esse paradoxo é também o lugar onde se encontra o pensamento de Jameson: “Como analisar a parte como parte quando o todo não somente não é mais visível mas mesmo inconcebível?” (JAMESON, HUCITEC, 1985. p. 45)

³⁷ Como coloca Jameson, sobre os *Diamond dust Shoes*, de Warhol, “sinto-me tentado a afirmar que não nos dizem absolutamente nada” (JAMESON, HUCITEC, 1985 p. 35)

Vale a pena reproduzir aqui uma piada contada por Slavoj Žižek, que parece expor, de maneira bem humorada, o impasse que até agora buscou-se apresentar: “Numa antiga anedota que circulava na hoje falecida República Democrática Alemã, um operário alemão consegue um emprego na Sibéria; sabendo que toda a correspondência será lida pelos censores, ele combina com os amigos: 'vamos combinar um código: se uma carta estiver escrita em tinta azul, o que ela diz é verdade; se estiver em tinta vermelha, tudo é mentira'. Um mês depois, os amigos recebem uma carta escrita em tinta azul: 'Tudo aqui é maravilhoso: as lojas vivem cheias, a comida é abundante, os apartamentos são grandes e bem aquecidos, os cinemas exibem filmes do Ocidente, há muitas garotas, sempre prontas para um programa – o único senão é que não se consegue encontrar *tinta vermelha*’” (ŽIŽEK, 2003, p. 15). Nas peças de Pollesch há algo dessa “falta de tinta vermelha”, falta do discurso que revela de forma direta a falsidade – que é preciso então apontar, ainda falando com Žižek, a “*introdução da referência ao código, como um de seus elementos, na própria mensagem codificada*”. Este parece ser um dos gestos centrais da obra de Pollesch, ele mesmo, paradoxal.

A dita "falta da tinta vermelha" poderia ser pensada também como o declínio da possibilidade de que a *objetividade da narrativa* pudesse ser o contraponto mais direto e mais eficiente à ideologia, na atualidade. Precisemos um pouco melhor, no entanto, os termos em que a dita *objetividade* da narrativa parece ter deixado de ser uma opção efetiva, na contemporaneidade, de crítica à ideologia.

Sobre o declínio da ideia de 'objetividade da narrativa' na pós-modernidade

O preceito da objetividade que caracteriza a narrativa, em sua acepção mais clássica, pressupõe certa distância a ser tomada pelo narrador em relação aos fatos

passados (ROSENFELD, 2004). Cria-se, assim, na épica, uma relação dialética entre sujeito e objeto, em que, como pensa Anatol Rosenfeld, nem o sujeito suplanta o objeto (lírica pura), nem o objeto afoga o sujeito (drama puro). Sabendo que nenhum gênero existe em estado puro, Rosenfeld mostra como existe a tendência, na épica, de que a relação entre sujeito e objeto não suprima nenhum dos lados. Mas é justamente a distância entre o sujeito e o objeto que essa dialética pressupõe, que parece estar sendo colocada em questão na contemporaneidade descrita por Jameson.

O teórico americano dá conta da impossibilidade ou da inocuidade dessa tomada de distância, que ele detecta no Pós-Modernismo, ao explicar a diferença entre pastiche e paródia – diferença também importante para nós, já que o próprio Pollesch, segundo a nossa análise, parte de *pastiches* de certos estilos para a constituição das situações que aparecem em suas peças. Jameson aponta no texto para um declínio do uso da paródia, que ele caracteriza como a imitação de um estilo que, ao mesmo tempo que o imita, aponta para o seu caráter idiossincrático e por demais particular, rindo-se dele e o ironizando. A paródia é, pois, a imitação irônica de um estilo. O pastiche, ao contrário, é um tipo de imitação que não contém aquele elemento de humor contido na paródia, porque lhe falta a possibilidade de ironizar a particularidade do estilo utilizado, já que no mundo pós-moderno não há mais uma possibilidade de linguagem totalizante, que seria o ponto de vista implícito, digamos, *normal* (a norma da língua culta, por exemplo), a partir do qual a paródia pode ironizar a forma imitada: "O pastiche é, como a paródia, a imitação de um estilo singular ou exclusivo, a utilização de uma máscara estilística, uma fala em língua morta: mas a sua prática desse mimetismo é neutra, sem as motivações ocultas da paródia, sem o impulso satírico, sem a graça, sem aquele sentimento ainda latente de

que existe uma norma, em comparação com a qual aquilo que está sendo imitado é, sobretudo, cômico" (JAMESON, CEBRAP, 1985. p. 18).

Mas se o pastiche é a paródia sem humor, sem ironia, ele se refere a uma outra postura frente ao material imitado: ao cinismo. Com efeito, o cinismo, para Jameson, é uma das principais características da Pós-Modernidade. O cinismo está para a ironia, assim como o pastiche está para a paródia. Ele é a ironia sem referencial – novamente, em uma sociedade em que a visão do todo tornou-se impossível ou irrelevante, em que o olhar objetivo e distanciado tornou-se inviável e inútil, em que a sociedade é vista como uma grande superfície de fragmentos, partes que não se referem a um todo, em que estamos inseridos, e que não temos um outro lugar de onde possamos olhá-la distanciadamente, em uma sociedade desse tipo, a ironia fica também impossível e inócua, e o cinismo se fortalece, sobretudo naquela produção artística que toma o estado atual de coisas como espécie de verdade inquestionável, que não é o caso de Pollesch (por exemplo em Warhol).

Mas neste momento poderíamos talvez nos perguntar: por que assumir o ponto de vista pós-moderno, segundo o qual a atualidade não pode mais ser compreendida em sua totalidade? Com efeito, talvez uma melhor formulação seria a de que a compreensão do todo, embora seja possível e aponte para uma verdade, deixou de ter força crítica no mundo contemporâneo, pois ela não dá conta mais de penetrar justamente na pluralidade de fenômenos que se nos apresentam por demais fragmentários e precisariam de mediações infinitas para que pudéssemos subsumi-los a uma teoria totalizante, digamos, dialético-materialista.

Retornemos, pois, ao problema da objetividade do narrador na contemporaneidade. A narração, que pressupõe, para que se mantenha o princípio da objetividade, a atitude distanciada, parece assim entrar em crise quando a

possibilidade de tomar distância, de olhar os fatos de longe, para poder narrá-los com a "calma e lucidez" que Anatol Rosenfeld aponta, parece ter entrado em declínio. Pensando ainda com Jameson, e continuando o raciocínio esboçado acima, podemos pensar que não se trata exatamente da *impossibilidade* da tomada de distância, do distanciamento que o Alto Modernismo pressupunha, mas talvez de certo cinismo de fundo à atitude geral da sociedade, onde essa tomada de distância passa a ser inócua, ela mesma já sendo parte da reprodução cotidiana das mercadorias. Assim, se em Brecht o distanciamento do narrador em relação ao narrado, do ator em relação ao personagem, que mantinha a objetividade do narrador, tinha certo efeito revelador, na atualidade, aquilo que ali se revelava já não é mais novidade (a explicação totalizante deixou de ter qualquer efeito de revelação), e o fato de que sabemos disso parece não ser mais novidade para o espectador cínico, *consciente do engodo que o envolve* e, no entanto, acomodado a essa situação. Procuremos uma explicação mais clara do assunto.

A temática subjacente parece ser a da crítica da ideologia. Trata-se, pois, de se pensar em uma crítica da ideologia que seja, ainda hoje, eficiente. Uma das muitas formulações de ideologia que Terry Eagleton apresenta no seu livro homônimo é a de que ela não é um discurso falseador, pura e simplesmente. Segundo o autor, uma das possíveis interpretações, defendida por Slavoj Žižek por exemplo, é a de que a ideologia teria passado, de certa maneira, da reflexão para a ação: "Se a ideologia é ilusão, então ela é uma ilusão que estrutura as nossas práticas cotidianas" [For if ideology is illusion, then it is an illusion that structure our social practices.] (EAGLETON, 1991. p. 40) A partir dessa ideia, a ideologia passa para o lado do *fazer*, e não só do pensar, e é nesse ponto que, embora saibamos, digamos, da *verdade* (saibamos dos nexos totalizantes que dão conta da realidade), isso não faz com que

passemos a *agir* diferentemente. Antes, ao contrário, esse reconhecimento é absolutamente inócuo. Agimos ideologicamente, embora saibamos que estamos fazendo isso. Poderíamos pensar em um paralelo psicológico, a título de explicação. É sabido que para a psicanálise não basta, de forma alguma, que o paciente seja consciente das suas patologias para que consiga transformá-las: um neurótico obsessivo pode tranquilamente ser capaz de descrever a sua própria neurose, sem que deixe (às vezes inclusive no próprio ato da descrição) de ser neurótico e obsessivo. Algo precisa fazer com que essa consciência passe para o lado da ação. Eagleton e Žizek parecem apontar para este certo descompasso em que, antes de ser impossível, a compreensão do todo deixou de ter efeito sobre a prática, ou, na formulação de Žizek, nós sabemos que aquilo que estrutura a nossa realidade é uma ilusão, mas seguimos agindo *como se não soubéssemos*. Se temos uma realidade baseada em ilusões, em engodos, a consciência desse engodo não basta para a sua transformação, pois, novamente, continuamos agindo como se não soubéssemos. É Terry Eagleton que nos dá um exemplo ainda mais didático a respeito: não basta que um branco pense sobre a sua postura contra o racismo, e se coloque criticamente em relação a ele, ao se sentar em um banco onde se lê "aqui só se sentam brancos". Ele está sendo racista porque, de certa maneira, o racismo está no banco, não (necessariamente) na sua cabeça." (EAGLETON, 1991, p. 42) Em um certo sentido, essa situação em que não basta mais saber da ilusão, saber da distorção presente no discurso ideológico, para que possamos transformá-lo, é a mesma que Roberto Schwarz aponta no seu ensaio *Altos e baixos da atualidade de Brecht*. A certa altura deste texto o crítico discorre sobre o fato de que o distanciamento brechtiano migrou para a área da publicidade, mais precisamente, das propagandas de *Bom-Bril*: "O distanciamento não só deixou de distanciar, como pelo contrário vivifica e torna palatável a nossa semicapitulação, a

consciência de que entre as marcas concorrentes de sapólio pode não haver grande diferença, e de que no entanto nos realizamos 'escolhendo'." (SCHWARTZ, 1999, p. 130) Assim, o cinismo de base que estrutura a sociedade atual parece ser uma das razões que diminuem a força reveladora e transformadora de uma tentativa de narrar objetivamente os mecanismos que movem a realidade, e assim, apresentá-los frente ao público. Esse parece ser um dos pressupostos para o teatro de Pollesch, inclusive para a sua força. A teoria é aqui colocada em cena, não como momento de distanciamento objetivo, de suspensão da ação, mas sim como tentativa de lidar com uma pluralidade de materiais de que a cena se utiliza, sem sair do meio desses materiais, sem se distanciar para poder explicá-los. Trata-se, ao que parece, de uma tentativa desesperada de inserir a teoria diretamente na prática, justamente para que ela não recaia na consciência do todo, verdadeira, porém inócua que apontamos acima. Para entender melhor a possibilidade de que a crítica da ideologia se mantenha nesse ambiente em que o distanciamento e a objetividade do narrador deixaram de ter qualquer efeito, vamos um pouco adiante no pensamento sobre a crítica da ideologia.

O signo ideológico como terreno da luta de classes

Partimos aqui, novamente, de Eagleton. A certa altura de seu livro, ele aponta certa tendência do pensamento sobre a ideologia que tem como principal idealizador o filósofo russo V. N. Volochínov. Esse filósofo da linguagem e pensador materialista parte de uma ideia que nos interessa e ajuda a localizar o pensamento de Fredric Jameson, de que "tudo que é ideológico possui um significado e remete a algo situado fora de si mesmo. Em outros termos, tudo que é ideológico é um *signo*. "Sem signos

não existe ideologia” (BAKHTIN, 2006, p. 21)⁴⁵. Com a proposição de que toda a ideologia é signo, Volochínov parece apontar para uma recolocação do conflito bastante acirrado e, ao que parece, insolúvel, entre uma visão *materialista* e outra *idealista* (ou *psicologista*, conforme os termos de Volochínov) da ideologia. Para uma certa tendência do materialismo clássico, a ideologia operava como *reflexo* da realidade, sua contrapartida no mundo das ideias, condicionada pela estrutura material da sociedade: "na produção social da própria vida, os homens contraem relações determinadas, necessárias e independentes de sua vontade, relações de produção estas que correspondem a uma etapa determinada de desenvolvimento das suas forças produtivas materiais. A totalidade destas relações de produção forma a estrutura econômica da sociedade, a base real sobre a qual se levanta uma superestrutura jurídica e política, e à qual correspondem formas sociais determinadas de consciência. O modo de produção da vida material condiciona o processo geral de vida social, político e espiritual." (MARX e ENGELS, 1987. p 29) Para as tendências mais idealistas, como é o caso de Hegel, e dos filósofos criticados por Marx em *A ideologia Alemã*, o movimento das ideias é dotado de certa independência em relação à estrutura material da sociedade; para os materialistas, essas ideias emanam da materialidade para voltarem a determiná-la, dialeticamente. Para Eagleton, nos dois casos, no entanto, o uso da ideia de *consciência* aponta para uma compreensão que tende a abstrair a ideologia. Na sua investigação o teórico inglês aponta para certo

45 O livro em questão, *Marxismo e Filosofia da Linguagem*, tem autoria dúbia. Alguns estudiosos afirmam ter sido escrito por Bakhtin, outros, por Volochínov, outros ainda, por ambos. Eagleton não entra na discussão em questão, portanto, ao citarmos o teórico inglês, faremos como ele, e citaremos o livro como sendo de Volochínov. No entanto, como a edição brasileira, da editora Hucitec, optou por creditar a autoria a Bakhtin, usaremos sempre, para as citações, esta edição, portanto, sob autoria de Bakhtin. Para evitar confusões, é importante que se saiba que se trata do mesmo livro.

resíduo idealista no conceito de consciência, mesmo em seu uso na tradição marxista: "termos como 'consciência' são resíduos de uma tradição idealista de pensamento" (EAGLETON, 1991, p. 172). A realidade material (sendo ela condicionante ou não das ideias, dependendo da tendência) tende a ser pensada, quando se usa o termo consciência enquanto separada, abstraída das estruturas materiais da sociedade⁴⁸. Para o materialismo, as ideias *refletem* (no caso da ideologia, de maneira deformada) a realidade material, sensível; para o idealismo, elas são a verdadeira essência da existência humana – mas nos dois casos não fazem parte da materialidade da vida, estão em certa medida separadas desta (ainda que sejam determinadas por ela). É neste ponto que o pensamento de Volochínov aponta para uma compreensão materialista da própria ideologia em si, que parece contribuir em muito para o debate, pois, se a ideologia é feita de signos, ela é também efetivamente parte da realidade, já que os signos, para ele, *são matéria*. Volochínov atribui, assim, materialidade à própria ideologia, aos próprios signos que a compõem, e que constituem o campo material em que a luta ideológica se dá: "O materialismo e o psicologismo esquecem que a própria compreensão não pode manifestar-se senão através de um *material* semiótico (por exemplo, o discurso interior), que o signo se opõe ao signo, que a própria consciência só pode surgir e se afirmar como realidade mediante a encarnação material em signos." (BAKHTIN, 2006. p 23 – grifo nosso) Assim, as estruturas ideológicas, para Volochínov, contêm uma materialidade específica.

48 É claro que em Marx as coisas não são sempre colocadas dessa maneira, e é sabido que o conceito de ideologia ali aparece de diversas formas. O ensaio sobre o *fetichismo na mercadoria*, por exemplo, aponta para uma ideologia que, ao contrário do que diz o trecho citado, está inscrita no próprio processo de produção de mercadorias, que leva as relações entre seres humanos a se transmutarem em relações entre coisas. A ideologia, ali, estrutura a própria realidade material e, assim, não poderia ser separada dela.

Isso aponta para um tipo de compreensão sobre o que seja a luta ideológica que parece nos ajudar com a análise do que Jameson aponta como possibilidade, e do que Pollesch parece realizar em seu teatro. Com efeito, como coloca Eagleton, a partir de Volochínov pode-se pensar a "ideologia como a luta de interesses sociais antagônicos no nível do signo" (EAGLETON, 1991, p 172) – quer dizer, como uma forma específica da luta de classes. Esses signos, e a ideologia de que são formados, não estão, pois, dentro das cabeças das pessoas, mais ou menos descolados do mundo, mas *passam* pelas pessoas, estão em volta de nós, e nos constituem *materialmente*⁵¹. Dessa forma, a luta ideológica também é dotada de determinado tipo de materialidade – é a luta de classes no nível dos signos. Isso nos ajuda a situar o problema, porque não coloca mais a crítica da ideologia no nível da discussão sobre a correspondência ou não de certas ideias em relação à base material da sociedade, sua verdade ou falsidade em relação ao mundo, que ela somente reflete. Trata-se agora de compreender em que pontos as estruturas ideológicas são expressão de interesses sociais, e de inserir-se nessa arena de luta ideológica, em que "um signo social particular é puxado de um lado para outro por interesses sociais em competição" (EAGLETON, 1991, p. 172).

Esse ponto de vista nos permite abordar o próprio acontecimento teatral enquanto parte dessa arena de luta ideológica. Não se trata mais, portanto, de se pensar sobre a correspondência ou não com a realidade, sobre a verdade ou a falsidade do discurso teatral, nem sobre a *objetividade* ou não desse discurso; trata-se da inscrição do acontecimento teatral em uma luta de classes ideológica constante e,

51 "(...) a consciência é menos algo 'dentro' de nós [do] que algo ao redor de nós e entre nós, uma rede de significantes que nos constitui inteiramente" (EAGLETON, 1991, p.17)

em si mesma, efetivamente constitutiva da realidade. É a partir desse ponto de vista que passaremos em seguida à análise da obra de René Pollesch.

VI. 2. POLLESCH E A CRÍTICA DA IDEOLOGIA NA ATUALIDADE

Teoria no palco

Na sequência da já citada entrevista ao programa *Abgeschminckt*, Pollesch explica porque não se utiliza da forma dialógica para expor as suas ideias. Este trecho da entrevista aponta para um aspecto interessante do trabalho do autor. "(...) o diálogo procura lidar com um tema, um problema, sempre a partir desse princípio individualista, a partir desse princípio do antagonismo. Quer dizer, um é a favor, o outro é contra. E não se pode resolver determinados problemas a partir de uma encenação dualista como essa." (SCHINCKENTANZ, 2010 – transcrição do áudio e tradução minhas) Assim, segundo Pollesch, as suas peças tratam justamente de questões que não podem ser trabalhadas a partir da forma do diálogo. O movimento da teoria é, com efeito, ao mesmo tempo, mais simples e mais complexo. No entanto, com essa negação da forma dialógica Pollesch não aponta, como poderia parecer à primeira vista, para uma tentativa de compreensão unitária e monológica do mundo, antes, de certa forma é exatamente o contrário que se dá. Com efeito, a forma dialógica pressupõe uma organização ideológica das questões, notadamente dualista, como aponta Pollesch – e esse próprio dualismo traz evidentemente uma teoria implícita sobre a realidade, que pretende dar conta, de forma dualista, das questões em jogo, a ponto de poder transformá-las em diálogos – que são, assim, transposições cênicas daquelas ideias implícitas. Em Pollesch, ao contrário, a teoria aparece de forma explícita, e a tentativa de dar conta das questões é realizada em cena, em um

diálogo aberto, não das personagens entre si, mas com o público, que é chamado a acompanhar os movimentos da teoria se esforçando em dar conta da realidade, ali, na sua frente, presentemente⁵⁴. Sobre a impossibilidade tanto da forma dialógica, quanto da forma narrativa, na atualidade, o próprio Pollesch se posiciona:

M – Certas histórias não precisam mais ser escutadas com atenção, porque a experiência não ajuda mais ninguém, em uma paisagem em que nada fica igual de um dia para o outro. Porque as pessoas, que saem delas, das histórias, estão emudecidas. Porque as histórias não explicaram nada para as pessoas. Com certeza nada que elas pudessem precisar, em uma paisagem em que nada permanece igual. Há simplesmente acontecimentos demais, e todos estão envolvidos em acontecimentos demais, para que as histórias deles possam ainda explicar algo a alguém. (POLLESCH, ANEXO: p. 66)

Aqui podemos perceber ecos de Walter Benjamin, por exemplo do texto *O Narrador*. Neste terreno de absoluta impossibilidade de que ocorra a experiência o narrar deixa de ser possível.

No entanto, Pollesch não coloca *só* teoria no palco. Os momentos de reflexão efetivamente teórica são entremeados por situações retiradas de diversas formas teatrais, cinematográficas e televisivas – quase sempre em algum tipo de diálogo com o *mainstream* melodramático desses segmentos da indústria cultural. Essas situações, abertamente reutilizadas por Pollesch, como se fossem verdadeiros *ready-mades*

⁵⁴ Aqui se aponta um aspecto *performativo* do teatro de Pollesch, enquanto teatro não-representativo, como diz o próprio autor.

manipulados pelo autor, servem de veículo⁵⁶ para a teoria colocada no palco. Ou, poderíamos afirmar aqui, mais do que veículo, estas formas que o autor coloca em cena de maneira caótica e fragmentária servem de pressuposto, de base, de material, a partir do qual a teoria se movimenta, na busca de dar conta desses próprios materiais cênicos e, a partir deles, da própria realidade. Mas procuremos entender melhor a maneira como essas situações aparecem em cena.

Melodrama manipulado: pastiches

Neste momento podemos pensar de forma um pouco mais detida sobre o sentido do que, no corpo da análise da peça, denominamos uma manipulação arbitrária das situações melodramáticas, e situar essa operação dentro do âmbito conceitual fornecido por Jameson. No contexto pós-moderno, o pastiche, de que Pollesch se utiliza, toma como ponto de partida a ideia de que não há uma linguagem neutra que possa falar da realidade de modo mais ou menos "realista" ou objetivo (a própria norma culta tendo se transformado em mais uma das várias possibilidades de discurso, que não é nem mais nem menos objetiva do que as outras), de forma que restam somente as diversas formações discursivas a serem reutilizadas pelos autores pós-modernos, mas não como paródias, que, conforme mostramos acima, pressupõem a possibilidade de um olhar irônico e portanto também distanciado da linguagem imitada, mas sim como *pastiches*. Em Pollesch, as situações melodramáticas são retiradas de um outro contexto: são filmes do *mainstream* hollywoodiano, telenovelas,

⁵⁶ “Komödien von Feydeau oder Labiche sind Formate, mit denen man rumspielen kann, die man auch als Ersatz für eine Inszenierung benutzen kann. Ein Vehikel für das, was wir zu sagen haben” [Comédias de Feydeau ou Labiche são formatos com os quais pode-se brincar, e que se pode também usar como substituto para uma encenação. Um veículo para o que nós temos para dizer.] (POLLESCH, 2009, p. 357)

textos teatrais de outros momentos históricos ou filmes independentes, como é o caso em *Vale das facas Voadoras*, em que já n' *A Morte do Apostador Chinês*, trata-se de uma reutilização pós-moderna de aspectos do melodrama. Essas situações *melodramáticas* são, assim, retiradas desses mais diversos contextos para serem, aqui, explicitamente manuseadas, sem que, no entanto, percam o seu *status* de ideologia (pois, como vimos anteriormente, há muito tempo que a mera revelação do caráter ideológico de um discurso deixou de ser suficiente para anulá-lo⁵⁷).

V – Cosmo, o que aconteceu?

M – Fui alvejado.

N – Você pode levantar, você está em cima da minha jaqueta.

Tr – Vá para o outro lado.

M – Agora eu posso continuar fazendo assim sempre! Mas talvez não dê mais.

T – Sim, dá. Alguém só precisa de esfriar depois dessa decepção. Até agora tudo tinha funcionado.

Tr – Cosmo, você está sentado na minha jaqueta!

M – Vocês poderiam me escutar?

N – Manda bala!

M – Eu fui alvejado, e a minha pergunta é: esse corpo pode, sem um olhar que o organize...

V – Onde está a minha cueca vermelha?

M - ...eu posso classificar esse corpo de outra maneira...

V – Era uma Magnum? Ou uma Colt? Ou uma Kalaschnikoff? Eu amo armas!

M - ...ao invés de dizer que este é um erro, que prejudica a minha saúde.

⁵⁷ Conforme ideia apresentada anteriormente, do filósofo Slavoj Zizek, segundo a qual, apesar de sabermos que o discurso ideológico é falso, *agimos como se não soubéssemos*.

N – Você pode me dar o meu chapéu?

M – Alguém aqui está prestando algum tipo de atenção em mim?

Tr – Sim, claro, você é o chefe aqui. (POLLESCH, ANEXO, p. 32)

Como se pode perceber, ao manusear as situações, Pollesch neutraliza a sua força de origem e as fragmenta, transformando-as em uma espécie de material estilhaçado de que a teoria procura constantemente dar conta. Mas um outro aspecto contribui para o tom de certo deboche nas situações propostas. Ao mesmo tempo que são simples reutilizações de materiais reconhecíveis como partes da produção global de ideologia, as situações têm também, como também já foi apontado, a função de *alegorias* (elas carregam algo que remete ao sentido geral do espetáculo, e servem de alegoria rebaixada para esse tema geral). Evidentemente, como se pode imaginar, sem o brilho e a arquitetura cuidadosa das parábolas brechtianas – por isso preferimos, no caso de Pollesch, o termo *alegoria*, que suporta melhor a sobreposição e não precisa ter a unidade que a parábola normalmente exige. Em Pollesch, esse caráter alegórico é apresentado em um certo tom rebaixado, como se fosse o próprio procedimento em si, algo de arbitrário e obviamente manipulado. Neste ponto, cabe retomar a relação entre Pollesch e Brecht. Em Brecht as parábolas eram apresentadas distanciadamente, como possibilidades reais de colocar em cena as contradições dialéticas contidas na realidade: ali, muitas vezes as relações entre personagens são representações de relações entre classes sociais inteiras. Também em Pollesch isso ocorre, no entanto, há um evidente rebaixamento do próprio material de que a alegoria é feita. O descaso em relação ao material de que é feita a alegoria parece apontar também para o que já se expôs: o próprio procedimento alegórico deixou de ter um efeito transformador (assim como toda a crítica da ideologia que busca a revelação de mecanismos subjacentes à realidade). Daí o seu rebaixamento em uma espécie de *pastiche do*

procedimento alegórico (aqui, imitado de Brecht). Assim, mais importante do que as alegorias em si, é a ação, o movimento desesperado e constante da teoria, que pensa incessantemente sobre elas e as manipula, em cena. Por exemplo, na passagem a seguir, em que a figura de *Cosmo Viteli* está prestes a morrer, por ter sido baleado:

M – Querido Cosmo, nós não precisamos mesmo nos tornarmos idiotas sentimentais aqui, não é?

N – Não, mas ainda assim me balearam. Ninguém se perguntou se eu ainda estou vivo?

I – Sim, sim. Nós já nos perguntamos, onde será que você se meteu.

N – Aos poucos está ficando claro para mim que todos eles aqui não têm nenhum interesse em mim, como um tipo de defesa, mas o que é que eu ganho como compensação para isso? Era tão lindo, o interesse.

M – Sim, o que você ganha como compensação para isso? Que nós não temos que nos importunar mutuamente com uma verdade sobre o ser humano. Esse corpo não forma o fundamento para uma verdade. E aliás para absolutamente nenhuma verdade que de alguma forma ainda se sustente. Nem para a última ainda vigente. Não existe verdade dentro da realidade dele. O que você ganha então como compensação pelo interesse? Ou pelo amor que deveria ser a condição para uma igualdade? A sua realidade!

I – Nós não podemos confiar aqui nada à boa vontade, nem ao amor.

T – É, principalmente aqui nesse guarda-roupas.

I - ...mas para todos os esforços trata-se de se opor à falta de amor e de misericórdia da natureza, contra a qual a espécie precisa se unir.

N – Mas nós não somos uma espécie! Isso é Darwin!

T – Sim, a partir da evolução das diferenças mais preciosas, ou chamemos de variabilidade. Então isso é Darwin.

N – Para que nós deveríamos então nos unir? Sem amor, sem interesse?

Tr – A igualdade dos seres humanos não pode ser confiada ao amor. Nem à boa vontade, que ao menos neste camarim já não existe mais. Mas onde temos alguma coisa a ver uns com os outros, se não existe mais o interesse?

(POLLESCH, ANEXO: p. 43)

Tudo que se apresenta ao fluxo teórico-discursivo, em cena, e que o envolve (desde a música, passando pelas próprias situações, até o próprio cenário), parece só comparecer à cena para se prestar a essa teorização – todos esses aspectos da cena só aparecem, pois, na medida em que são constantemente teorizados. Esta inversão é uma das principais características de Pollesch. Importante frisar que essa certa primazia da teoria na cena de Pollesch não implica, aqui, em que ela seja um substrato para os outros materiais, assim como não permite que ela tome distância e consiga colocar-se com objetividade. A primazia se refere unicamente à sua atividade constante como a instância que busca relacionar os outros aspectos da cena entre si, nunca chegando a explicá-los completamente, pois ela se nega a tomar distância e a olhar o todo – com o que correria o risco de perder o contato direto com a realidade.

Mas procuremos entender isso melhor, a partir de uma comparação com o que ocorre, por exemplo, em algumas peças didáticas de Brecht.

Pollesch e Brecht : contra seus admiradores

A relação entre Brecht e Pollesch não é evidente. No entanto, existe, e cabe procurar entender como ela se dá. O próprio Pollesch escreve um texto em que se filia a Brecht. Espécie de *Em defesa de Brecht contra seus admiradores*, o texto procura diferenciar-se do teatro brechtiano mais tradicional alemão. Os argumentos para essa diferenciação aproximam-se bastante, aliás, de um dos movimentos que caracteriza o

Pós-Modernismo para Jameson: a crítica à ironia e às formas canônicas da Modernidade. É justamente a essa voz unitária e, segundo ele, autoritária, do teatro brechtiano tradicional que Pollesch opõe a sua ideia do que seria uma herança realmente brechtiana: "Ali estão os atores e o público, e entre esses dois pilares estáveis se passam as decisões da instituição teatral"⁶⁰. Essas decisões são, para Pollesch, sempre tomadas por um diretor que não está em contato com a vida real, mas sim, com uma certa "legibilidade" da linguagem teatral. No entanto Pollesch aponta para o modelo da peça didática de Brecht, que ele chama de um "teatro sem público", como uma possibilidade de *falar com* o público, e não de *falar para* o público. Pollesch retira essa distinção do pensamento da bióloga Donna Haraway, e a opõe ao teatro brechtiano tradicional: "(...) falar com alguém (peça didática) não acontece na língua, na qual aparentemente pode ser falado sobre a vida de todos, que se toma por uma língua universal e não se reconhece enquanto jargão heterossexual masculino, uma língua que talvez não seja nossa, na qual no entanto tudo é legível para nós."⁶¹ Ora, esse texto de Pollesch tem muito do impulso mais básico do Pós-Modernismo descrito por Jameson, de revolta contra os modelos modernos, que se tornam "monumentos reificados que precisam ser destruídos para que algo novo venha a surgir" (JAMESON, CEBRAP, 1985. p. 17). O modelo brechtiano tradicional precisa ser destruído.

⁶⁰ "Da sind die Schauspieler und da ist das Publikum, und zwischen diesen beiden stabilen Pfeilern spielen sich die Entscheidungen im Theaterbetrieb ab" (POLLESCH, 2009, p. 301)

⁶¹ "(...) mit jemandem reden (Lehrstück) geht eben nicht in der Sprache, in der scheinbar über die Leben aller gesprochen werden kann, die sich für eine universelle Sprache hält und sich selber nicht als weissen heterossexuellen männlichen Jargon erkennt, eine Sprache, die womöglich nicht unsere ist, in der aber alles für uns lesbar ist" (POLLESCH, 2009, p. 303)

Essa revolta contra o caráter unitário do discurso da esquerda tradicional alemã é uma das principais características do teatro de Pollesch, e isso parece apontar para um ingrediente social importante que se refere ao lugar ocupado por esse teatro na sociedade alemã. A necessidade de uma renovação de parâmetros no discurso da esquerda, que vem no bojo da queda do muro de Berlim parece ter surgido enquanto principal preocupação de toda uma geração que, embora, digamos, tenda para a esquerda, cresceu com certa ojeriza ao discurso da esquerda tradicional, por conta da memória viva da DDR. Daí a necessidade de se unir, em Pollesch, aspectos de um certo pós-estruturalismo (sobretudo Foucault e Baudrillard) a uma crítica da economia política que se mantenha marxista, no sentido em que busca uma compreensão materialista da realidade. Esse paradoxo insolúvel parece ser efetivamente o motor da poética de Pollesch – a tentativa de unir um discurso crítico com raízes marxistas a uma crítica do discurso advinda dos pós-estruturalistas. No entanto, mais do que a viabilidade filosófica dessa operação, deve-nos interessar aqui a demanda social para esse tipo de curto-circuito, que dá espaço e importância bastante grandes a um teatro como o de Pollesch. Esse aspecto mais geral da reflexão sobre esse teatro precisaria ainda ser melhor desenvolvido, para que se buscasse compreender, como Szondi o fez a seu tempo, em que medida as próprias falhas e aporias do sistema teatral de Pollesch apontam para limites verdadeiros das formas anteriores, que não foram ainda, no entanto, superados, mas que são por ele apontados, e servem de motor ao seu teatro⁶³. Mas para isso será necessário aprofundar um aspecto sociológico da pesquisa, o que

⁶³ O próprio Jameson, neste ponto, já nos fornece um ponto de vista sobre essa questão. Para ele o Pós-Modernismo como um todo se refere a uma fase do capitalismo que traz efetivamente novas contradições à tona, fase esta que ele denomina *Capitalismo Tardio*, na trilha da conceituação apresentada pelo economista Ernest Mandel.

não foi possível realizar. Passemos no entanto a uma tentativa de comparar aspectos do trabalho de Brecht e de Pollesch, na busca de compreender melhor o nosso objeto.

Brecht e Pollesch: em defesa de Brecht

Como exemplo do procedimento que Pollesch vai buscar em Brecht, transformando-o, poderíamos pensar na *Peça Didática de Baden-Baden sobre o Acordo*. A peça se inicia tendo como pano de fundo um acidente de avião recém ocorrido. Os aviadores vêm, então, pedir ajuda a uma multidão, que está em volta. O coro media a relação entre os aviadores e a multidão. A certa altura, depois do pedido de ajuda por parte dos aviadores, o coro realiza a Cena 3 – *Inquérito para saber se o homem ajuda o homem*. É interessante a forma como a cena é introduzida. O narrador, dirigindo-se à multidão, diz: "Sobre estes corpos, que já se esfriam, investigamos se / É usual que o homem ajude o homem." (BRECHT, 1978, p. 102) Esta fala parece apontar para uma das formas que a teoria assume nas peças didáticas de Brecht – e talvez o seu teatro em geral. Frente a uma situação limite, em que as contradições em jogo na vida cotidiana são explicitadas, suspende-se o decorrer da ação para que se reflita sobre ela, seja a partir de parábolas (por exemplo, no *Círculo de Giz Caucasiano*), seja a partir de pensamentos sobre as questões em jogo, ou utilizando ambos os recursos – como é o caso da *Peça Didática de Baden-Baden*. Há uma relação efetivamente dialética entre teoria e prática, entre reflexão e ação cênica, aqui, e as situações, ao mesmo tempo que advém da teoria, geram-na, e vice-versa. A própria escrita de Brecht aponta para o fato de que no seu trabalho a teoria e a prática formam um todo dialético – o que permite que apareçam de forma separada momentaneamente, muito embora ambos os aspectos se alimentem mutuamente. Voltando à *Peça didática de Baden-Baden Sobre o Acordo*, suspende-se o momento

da decisão da multidão sobre ajudar ou não ajudar os aviadores, e passa-se, pois, ao dito *inquérito*:

O LÍDER DO CORO –

Um de nós atravessou o mar e

Descobriu um novo continente.

Mas muitos depois dele

Lá construíram grandes cidades com

Muito esforço e inteligência.

O CORO – *responde*

Nem por isso o pão ficou mais barato.

O LÍDER DO CORO –

Um de nós construiu uma máquina

Na qual o vapor aciona uma roda, e essa foi

A mãe de muitas outras máquinas.

Mas muitos trabalham nelas

Todos os dias.

O CORO –

Nem por isso o pão ficou mais barato.

O LÍDER DO CORO –

Muitos de nós já meditaram

Sobre a rotação da Terra ao redor do Sol, sobre

O que vai no interior do homem, as leis

Universais, a composição do ar

E sobre os peixes no mundo do mar.

E descobriram

Grandes coisas.

O CORO – *responde*

Nem por isso o pão ficou mais barato.

Pelo contrário.

A miséria aumentou em nossas cidades.

E já há muito tempo

Ninguém mais sabe o que é um homem.

Por exemplo: durante o vosso vôo, pelo chão

Rastejava um ser semelhante a vós,

Não como homem!

A cena segue, e há então uma cena de palhaços em que conclui-se que o homem não ajuda o homem. A partir dessas reflexões, então, a multidão decide não ajudar os acidentados. Segue-se a cena 4 – "A recusa da ajuda":

O CORO –

Então, eles não devem ser ajudados.

Rasgaremos a almofada, e

Jogaremos a água fora.

O Narrador rasga a almofada e joga fora a água.

A MULTIDÃO – *lê para si mesma*

Certamente já haveis visto

A ajuda em um lugar,

Em diferentes formas. Provocada por uma coisa

Que ainda não conseguimos dispensar:

A violência.

Contudo, é este o nosso conselho: enfrentai

A cruel realidade

Com uma crueldade ainda maior. E
Abandonando o estado que dá origem à exigência,
Abandonai a exigência. Portanto,
Não conteis com a ajuda.
Recusar a ajuda supõe a violência.
Obter ajuda supõe a violência.
Enquanto a violência impera, a ajuda poderá ser recusada.
Quando não mais imperar a violência, a ajuda poderá ser recusada.
Quando não mais imperar a violência, a ajuda não mais será necessária.
Por isso em vez de reclamar ajuda, é preciso abolir a violência.
Ajuda e violência constituem um todo
E é este todo que é preciso transformar.

Nesse momento a teoria explicita-se (de forma distanciada e objetiva), dando novo sentido às situações, pensamentos e parábolas apresentadas. É como se pudéssemos olhar novamente para a situação que acabamos de ver, e tanto a teoria em si quanto a cena se questionassem mutuamente, em um movimento efetivamente *dialético*, gerando um entendimento que não está nem só na situação, nem só na reflexão, mas em ambas. Em Brecht, as situações e a teoria formam, assim, um todo dialético, em que o diálogo ou a contradição entre estes dois aspectos impulsionam a cena. As interrupções da ação para que se reflita sobre ela não apenas retêm a cena, mas também encaminham-na.

O exemplo de Brecht vem ao caso, não apenas porque Pollesch se autointitula um autor com premissas brechtianas. Com efeito, pode-se perceber que, desse ponto de vista, praticamente todos os elementos do teatro de aprendizado de Brecht continuam presentes nas peças de Pollesch. Mantêm-se tanto as situações que

funcionam como parábolas, quanto a teoria. No entanto, em Pollesch, a relação entre esses dois pólos deixa de ser dialeticamente equilibrada, como em Brecht, e se dá de forma muito mais caótica, em um constante movimento da teoria que procura desesperadamente dar conta dos restos de situações, as quais por sua vez não são interrompidas de modo a que se possa pensar sobre elas, mas, ao contrário, são pensadas, concomitantemente, ao mesmo tempo em que ocorrem, sem nenhuma transição e sem um narrador que possa suspender a ação, pensar sobre ela, retomá-la, e assim por diante – como o faz o narrador brechtiano, que organiza as situações e a teoria, de modo a formar o todo dialético a que nos referimos. Mas, como já foi exposto, em Pollesch a teoria não quer se distanciar no mundo, antes, procura manter-se constantemente colada na prática, pois o todo dialético, que pressupõe a objetividade do narrador, parece ter deixado de surtir efeito (como apontado por Roberto Schwarz acima).

V – O que significa isso?

T – Escutem o que eu digo!

I – Fala aí, Cosmo, você pode levantar um pouco, você está sentado no meu casaco.

Tr – Eles todos aqui não querem escutar uma história do chefe que só aparentemente tem alguma coisa a ver com eles. *(para a câmera)* De repente eu não estou mais me interessando por você, e eu poderia vivenciar isso como algo para além de um tipo sentimental de socialismo. Nenhuma alegria [Jux] e nenhum humanismo mais entre nós, nenhuma alegria [Jux] e nenhuma tolerância...

I – Aí você também não pode ficar.

N – Bem, agora você precisa levantar... Talvez seja bom não termos interesse nenhum uns pelos outros, talvez isso não seja um prejuízo, mas sim a renúncia aos pontos em que nós só somos tocados e nos tocamos moral e psicologicamente, em que não vemos onde as nossas vidas realmente se tocam. Talvez seja bom o que Meinhof diz: mulheres que criam crianças sofrem, sofrem, sofrem imensamente, e ela continua insistindo nisso. Ela procura o ponto em que as mulheres não têm sempre só a ver com esse cara com quem elas construíram uma família. De qualquer forma, o cara nunca escuta. E ela também não está falando do contato com os filhos. Isso também não é um lamento sobre a falta de interesse, mas só o ponto em que se começa efetivamente a busca por onde nossas vidas realmente se tocam e não simplesmente o melodrama idiota que nós precisamos contar para nós mesmos. O que nos separa é essa ideia de um plano do que temos em comum. É isso que nos separa. Se nós puséssemos isso em ordem... O que temos em comum são outras coisas. Coisas políticas e não sentimentais. (POLLESCH, ANEXO: p. 40)

Como se vê, em grande medida as peças de Pollesch não são mais do que isso: constantes tentativas de lidar por meio da teoria com materiais colocados em cena – materiais estes dados, pré-existent, anteriores ao autor: colhidos como partes do aparato ideológico em que vivemos (mais precisamente, em que ele vive). Neste momento é necessário levar em conta um aspecto, digamos, biográfico – que se refere ao próprio modo de trabalho de Pollesch. Sabemos que o autor tem mais de 300 textos escritos para teatro (todos relativamente longos). Como já foi citado, escreveu uma peça em menos de dois meses de estadia em São Paulo, entre tantas outras atividades na cidade. Esse aspecto constante e muito rápido da sua escrita aponta para o que procuramos apresentar acima: as situações se apresentem como parábolas rebaixadas da realidade, mas são como que parábolas fajutas, feitas de última hora, com que o

autor não gastou muito tempo (percebe-se isso no próprio tom com que se apresentam). Na verdade elas não são, ou não se propõe ser, exatamente criações do autor. Essas situações como que estavam dadas, são espécies de *ready mades*, recolhidas e reutilizadas em cena, tornando-se materiais com que a teoria procura lidar, *ao vivo* – pois que o próprio ato da escrita é essa tentativa em ato. O caráter algo performático do próprio texto (no sentido de que ele se constitui enquanto ação presente, movimento real do pensamento) é confirmado pela rapidez com que é escrito: trata-se, efetivamente, do próprio movimento constante da teoria, que procura dar conta das situações e dos materiais dados de antemão, e a peça é essa tentativa *em ato*, tornada *presente* – e não uma organização posterior das conclusões que se tirou da reflexão. Em Pollesch, a reflexão é feita durante a cena, e não se espera a conclusão da mesma para que só então, como em Brecht, se crie uma obra dialeticamente estruturada para que as contradições que envolvem o assunto em questão se explicitem. Aqui, exatamente como o cenário⁶⁵, as situações são materiais que advêm de certo aparato ideológico já algo decadente em si mesmo, com os quais a teoria lida, em cena, e isso é um processo constante e algo imutável (daí a semelhança entre as peças de Pollesch, que parecem ser, no fundo, trechos de uma só grande peça). O que se quer evidentemente é que este *lidar* com as situações em cena, por meio da teoria, seja, ao mesmo tempo, um aprendizado, tanto para os atores, quanto para os espectadores – exatamente como é o caso da peça didática.

⁶⁵ Em conversa pessoal com Pollesch foi possível saber, como já citamos anteriormente, que não só os ensaios das peças se iniciam já no cenário, como também o próprio texto é escrito posteriormente à criação dos cenários. Assim, o cenógrafo Bert Neumann tem um papel mais do que estruturante no trabalho de Pollesch – ele fornece grande parte do material que a teoria do autor procurará lidar em cena.

De resto, é de grande interesse para nós encerrar essa reflexão com a aproximação entre Pollesch e Brecht, pois uma das razões que nos levaram ao estudo de Pollesch foi um tipo de incômodo em relação a um certo teatro brechtiano paulistano (que obviamente faz uma leitura própria de Brecht), para o qual Pollesch significou um tipo de alternativa para um teatro crítico e, no entanto, capaz de dar conta do que consideramos serem desafios específicos da atualidade, notadamente no que se refere, como aqui se quis apresentar, à crítica da ideologia. Realizaremos agora uma breve contextualização desta pesquisa, na qual procuraremos esmiuçar um pouco mais os pontos de partida dessa pesquisa, assim como apontar as possíveis influências que ela teve na própria prática teatral do pesquisador. O capítulo que se segue terá, assim, um caráter um pouco mais narrativo e tem como escopo a tentativa de *localizar* um pouco o presente estudo, dentro do trabalho prático do pesquisador e portanto do teatro de grupo paulistano atual.

VII. CONSIDERAÇÕES SOBRE O CONTEXTO DA PESQUISA

Depois de caracterizar a relação de Pollesch com uma perspectiva de crítica da ideologia na atualidade, cabe procurar entender um pouco a relação deste estudo com o contexto teatral brasileiro e paulistano. Neste capítulo buscaremos localizar a pesquisa em relação à nossa prática teatral, portanto, dentro do contexto do teatro de grupo paulistano. O autor da dissertação é também dramaturgo e diretor do grupo Tablado de Arruar (fundado em 2001), onde escreveu e dirigiu diversas peças desde 2005, dentre elas, *Petróleo* (esta, realizada fora do Tablado de Arruar, em 2011) *Mateus, 10* (2012), e *Abnegação* (estreia dia 14 de fevereiro, uma semana depois da entrega desta dissertação). Assim, a produção artística do pesquisador se insere no

contexto bem mais amplo do teatro de grupo paulistano, onde o Tablado de Arruar tem um lugar relativamente reconhecido, assim como o trabalho de Alexandre, que foi recentemente agraciado pelo prêmio Shell de melhor autor de 2012, por *Mateus, 10*, o que por si só dá conta de localizar a produção do autor em um contexto, a partir do qual podemos pensar esta pesquisa como pertencendo a um movimento que não é apenas individual. Tomaremos a liberdade de traçar aqui algumas suposições talvez por vezes menos fundamentadas do que o corpo da pesquisa, no entanto, consideramo-las válidas no sentido de serem uma tentativa, por parte do próprio pesquisador, de pensar sobre o lugar da sua pesquisa. Como essas considerações não foram o foco do trabalho, e como se trata de uma relação com a própria prática do autor, nos daremos essa liberdade relativa – no entanto, desde já com a ressalva de que os pontos de vista expostos neste capítulo (salvo quando indicadas as fontes) são de nossa responsabilidade unicamente. Com isso, gostaríamos também de indicar possíveis caminhos de conexão entre a teoria e a prática teatral, sem que, como nos ensina Lehmann (citado no início do trabalho) reduzamos nenhum desses aspectos ao outro.

Altos e baixos da atualidade de Brecht – dos anos 1990 aos anos 2000-2010

A pista mais clara para iniciar a busca pela raiz dessa pesquisa está no texto *Altos e baixos da atualidade de Brecht*, de Roberto Schwarz – já utilizado neste trabalho – assim como na sua resposta, *Questões sobre a atualidade de Brecht*, publicada em 2006 pelo diretor Sérgio de Carvalho na revista Sala Preta (CARVALHO, S. 2006). No cotejo entre os dois textos parece surgir algo daquilo que, do nosso ponto de vista, continua sendo uma espécie de ponto nevrálgico, particularmente sensível e ao mesmo tempo central, das melhores pesquisas em teatro

crítico e de esquerda em São Paulo: a possível mudança no caráter da ideologia na atualidade, que obrigaria a uma mudança na própria forma da crítica a essa ideologia. É importante ressaltar que a discussão centrada no trabalho de Sérgio de Carvalho e da Cia do Latão foi pensada no sentido de exemplificar, a nosso ver, uma questão que se desdobra de diversas formas e pode ser identificada no trabalho de diversos grupos de teatro da cidade, dentre eles, o nosso próprio grupo, Tablado de Arruar. Mas vamos aos textos em questão.

Ao lermos o texto mencionado acima de Roberto Schwarz, nos deparamos com um questionamento bastante radical de alguns aspectos da obra de Brecht. Além de propor que a indústria cultural atual teria se apropriado da técnica do distanciamento brechtiano (trecho em que o crítico cita as propagandas do *Bom Bril* como exemplo de interpretação distanciada), Roberto também questiona aspectos estruturais da própria obra de Brecht em si mesma – apontando, já na época, alguns paradoxos que, ao que parece, se mantêm. Já em 1930, Brecht já deixa entrever, com o que o crítico chama de *insuficiência objetiva*, o fato de que a crítica da ideologia enquanto desnaturalização das relações sociais perde a força quando as relações não têm mais qualquer aparência de naturalidade. A certa altura do seu texto, o crítico escreve:

"A síntese do mundo contemporâneo que se encontra no prólogo de *A exceção e a regra*, que é de 1930, dá notícia do novo quadro. Vivemos um tempo "de sangrenta desorientação/ De arbítrio planejado, de desordem induzida/ De humanidade desumanizada [...]". Para que esse estado de coisas não seja dito imutável, o ator mestre-escola pede encarecidamente às crianças que duvidem... do habitual, do familiar, do simples. Pois bem, vocês me dirão se estou enganado, mas acho que entre a síntese de época e os conselhos a respeito há um

certo desajuste, *que é uma insuficiência objetiva...* O mundo nos dois casos não é o mesmo, os momentos não coincidem. A sangrenta desorientação, o arbítrio planejado e a desordem induzida não são habituais, familiares ou simples, e nesse sentido os conselhos contrários a sua aceitação chovem no molhado. Ou por outra, será mesmo verdade que a sociedade a caminho do fascismo, caracterizada por caos, complô, ação direta, manipulação etc., pareceria *natural*? E reside mesmo aí, nessa ilusão de naturalidade, o bloqueio que aprisiona os explorados em sua condição, fechando-lhes a saída em direção de uma sociedade justa?" (SCHWARZ, 1999, p. 131)

Creio que nesse trecho reside algo do que explicará a nossa busca por Pollesch como uma outra possibilidade de crítica pela via do teatro à ideologia na atualidade. Qual é afinal o ponto em que a ideologia, na atualidade, *esconde*? Será que ela ainda *esconde* algo? *O que* exatamente ela falseia, que nos impede de transformar as relações que tão claramente seguem a nos oprimir – talvez mais claramente do que nunca? Uma das novidades do argumento de Schwarz está em localizar essa incongruência dentro do próprio Brecht (sem precisar chegar até a atualidade e às transformações do estatuto da ideologia hoje): será que a crítica da ideologia pode ser pensada a partir da ideia de uma *desnaturalização*, em um momento em que não há aparência nenhuma de *naturalidade*? Foi, pois, a partir do ponto de partida de Schwarz que começamos a buscar em diversos autores a possibilidade de pensar o conceito de ideologia não como um falseamento puro e simples, mas sim como um mecanismo que opera de forma um pouco mais estranha, fazendo com que, embora saibamos do absurdo em que vivemos, continuemos vivendo como se não soubéssemos. Com efeito, o principal não parece ser estranhar o que é (até evidentemente) estranho, mas sim, querer e (principalmente) *poder* transformá-lo – ou

seja, o "pulo do gato" parece ser como tornar esse estranhamento não só uma teoria, mas também uma *prática*. No entanto, o dito texto de Schwarz se referia a uma montagem da Cia do Latão de *A Santa Joana dos Matadouros*, peça que assistimos e que, à época, nos causou grande impressão. A problematização de Schwarz foi, assim, para nós, um questionamento de grande radicalidade, já que tratava do material artístico que mais nos interessava no momento.

A resposta de Sérgio de Carvalho ao ponto trazido por Roberto (à insuficiência apontada em Brecht) não poderia ser mais assertiva e adequada. Ele argumenta, basicamente, que a crítica da ideologia que a Cia do Latão realiza é feita efetivamente na prática. Mas o argumento central de Carvalho para justificar essa crítica da ideologia realizada na prática se vale de um conceito que, a nosso ver, organiza boa parte do pensamento do teatro crítico paulistano e aponta para uma das principais razões que nos levaram à realização dessa pesquisa. O diretor mobiliza, deslocando o foco do resultado artístico para o fazer teatral, a partir de um conceito que, em 2006 (data da publicação do texto em questão), era o que de mais forte havia no ambiente teatral de São Paulo: o próprio conceito de teatro de grupo.

Diante disso, uma prática artística de representação desnaturalizadora ainda tem validade crítica não por expor um assunto mais ou menos óbvio, não por seu aspecto puramente temático ou epistemológico, mas por sugerir formas simbólicas de agregação e mobilização, tanto no plano sensível como nas relações de trabalho (CARVALHO, 2006, p. 172).

Aqui, ao que parece (salvo engano nosso), o teatro desnaturalizador é defendido não pela sua eficácia, digamos, cognitiva, nem tampouco por sua potência crítica, muito menos puramente artística, mas pelas relações de trabalho que ele

envolve. É como se o teatro de grupo fosse uma espécie de "bom exemplo" que sugere *formas simbólicas agregadoras* – tanto do ponto de vista da arte em si (aqui pensa-se forma da cena, que aparenta ser constituída de forma coletiva por atores, músicos, etc), assim como do ponto de vista das relações de trabalho (entre os integrantes do grupo – creio que aqui se pensa no famoso processo colaborativo, em todas as suas variantes). Esse argumento que se refere ao grupo de teatro como sendo uma espécie de exemplo de ambiente de trabalho coletivo, não-alienado, tornou-se, na primeira metade dos anos 2000, um tipo de aspecto ético inatacável do teatro paulistano – o que apontava para a constituição de uma espécie de "mercado de cidadania", como coloca Paulo Arantes em texto publicado no livro comemorativo dos 10 anos da Lei de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo. Os grupos eram (e isso também estava presente nas suas criações artísticas) quase que bastiões da cidadania, exemplos de relações de trabalho coletivas, que se tornou um aspecto decisivo das suas obras, tão ou mais importante do que a eficácia crítica das suas obras, as próprias relações de trabalho que as engendravam.

Quando o Folias [Folias D'Arte] inaugurou o seu Galpão, nas portas do toailete não se liam mais os triviais Masculino e Feminino, mas os eloquentes Cidadãos e Cidadãs. Mau sinal. Por aquelas portas "republicanas" estávamos entrando no universo do Fomento. Querendo ou não ingressávamos no Mercado da Cidadania. (DESGRANGES e LEPIQUE, 2012, p. 207)

Assim, as relações de trabalho subjacentes às obras em questão por vezes apareciam na frente da própria obra, e acabavam se tornando o centro das atenções, constituindo uma espécie de território restrito *efetivamente* socialista e nada reificado – ambiente este que foi paulatinamente perdendo a conexão com a realidade que o

envolvía (e que o envolve), esta, nem um pouco socialista, coletiva ou colaborativa. O que vemos é, nesse momento (a partir de meados da década de 2000), uma paulatina separação, tanto das formas, quanto dos modos de produção de um certo teatro cidadão, supostamente coletivo, quase que socialista, em relação à atualidade que vai na contramão de todas essas tendências – de forma que a pura afirmação desse modo de trabalho, enquanto resistência ao que o envolve por todos os lados, parece ser a única saída para um teatro que vai aos poucos perdendo o pé do mundo que o circunda. Claro que esse descompasso pode ser transformado inclusive em força estética, e não se trata aqui de chegar a uma conclusão fechada e derrotista, mas de uma consideração do que parece ser um fato mais ou menos aceito⁶⁶. O trabalho coletivo, que no final da década de 90 era uma espécie de prenúncio de uma utopia, se tornou realidade (embora restrita ao âmbito dos grupos fomentado e almejantes ao fomento) e passou a rodar em falso, porque o mundo em volta não o acompanhou – e neste momento essas pequenas ilhas de trabalho ultra-coletivo são obrigadas a digladiarem-se entre si e reproduzirem, umas contra as outras, a lógica da competição desenfreada que impera no entorno – só que não entre indivíduos, mas entre grupos de indivíduos.

⁶⁶ Isso é visível na já citada publicação em comemoração aos 10 anos da Lei de Fomento para a Cidade de São Paulo, em que alguns dos textos publicados parte desse ponto de partida, ou seja, de que a Lei, ao não se desdobrar nas possibilidades políticas e estéticas que ela carregava (e carrega) enquanto Utopia, gera uma difícil situação de estagnação. Interessante exemplo é o texto de autoria de Sérgio de Carvalho e Marco Antônio Rodrigues. Ali, Marco Antônio, de cara, diz: "O modo de produção do teatro de grupo estacionou em um modo de produção econômico sem avançar para um modo estético-ideológico" (DESGRANGES e LEPIQUE, 2012) Na passagem, ao que parece, Marco Antônio procura dar conta da mesma questão que nós gostaríamos de abordar aqui.

É desse território que surge essa pesquisa – território ao qual pertencemos e do qual somos um exemplo menos conhecido, tendo em vista que a trajetória do Tablado de Arruar na década de 2000 tampouco foge desse mesmo caminho de paulatino fechamento para o mundo: se em 2004 estreamos *Movimentos para atravessar a rua*, uma peça de rua, cujos assunto e forma vinham da própria rua e retornavam para ela, em 2009 estreamos *Quem vem lá*, uma adaptação de Hamlet que se passava dentro de um apartamento que não era mais do que uma metáfora para a própria cabeça do protagonista que assumidamente rodava em falso, como se fosse uma imagem, consciente aliás, da nossa própria situação objetiva. É desse contexto que surge (justamente em 2010 foi escrita a primeira versão deste projeto) a nossa busca por outras formas teatrais, que permitissem abrir fendas nesse processo aparentemente estagnado e desconectado do mundo⁶⁷. Uma busca, portanto, de estudar formas de relação entre teatro e realidade, no sentido de procurar encontrar maneiras de reconectar o teatro crítico à realidade que nos circunda.

Certamente essa separação do teatro de grupo paulistano de esquerda das relações sociais que vigoram no mundo que o circunda (tanto do ponto de vista das peças produzidas a partir de meados dos anos 2000, quanto do ponto de vista das relações de trabalho dos grupos, que já então rodavam em falso – inclusive, claro, do nosso próprio grupo, que acompanhou todos esses movimentos) foi um dos principais incômodos que nos fez buscar outras poéticas. O teatro de grupo foi se tornando mais e mais correto, com relações cidadãs, defensor das suas práticas que no entanto se

⁶⁷ José Fernando Azevedo, por exemplo, aponta algo no mesmo sentido, em texto publicado também no já citado livro de comemoração dos 10 anos do Fomento ao Teatro: "Tudo indica, um ciclo de politização se foi. Desta vez, não por força de interrupção externa, mas por enredamento nas próprias contradições". (DESGRANGES e LEPIQUE, 2012, P. 215)

distanciavam paulatinamente da realidade brasileira atual, no sentido de perderem a força crítica do ponto de vista cognitivo e estético. Neste ponto é possível formular algo que nos levou à pesquisa de Pollesch, mas que só durante a mesma ficou mais claro, e que fica traduzido de forma perfeita na frase de Adorno: "Para subsistir no meio dos aspectos mais extremos e sombrios da realidade, as obras de arte [...] deviam tornar-se semelhantes a eles" (ADORNO, 2012, p. 62). Ora, estávamos ficando mais e mais dessemelhantes, e as nossas obras, ao invés de se aproximarem dessa realidade sombria, se distanciavam mais e mais dela – e mesmo quando a apresentavam em suas peças, faziam-no para expulsá-la dali o mais rápida e enfaticamente possível.

Classicismo

No texto de 1980, Heiner Müller apresenta a ideia de que houve, a certa altura, certo movimento de Brecht em direção ao classicismo. Para ele, isso decorreu de diversos fatores históricos e políticos, que teriam levado Brecht a uma escrita menos investigativa, cujo resultado é uma estética controlada, em que, para Müller, o autor muitas vezes acaba por dominar a obra demasiadamente: "A expulsão da Alemanha, o distanciamento das lutas de classe alemãs e a impossibilidade de continuar seu trabalho na União Soviética significaram para Brecht a emigração para o classicismo"(MÜLLER, 2003, p. 49). Assim, para Müller, a razão para essa virada classicista tem suas raízes em algumas *impossibilidades*, mais precisamente, em algumas interrupções. A interrupção da relação de Brecht com o socialismo real na União Soviética teria brecado a sua capacidade de experimentação. Gostaríamos de aventar aqui a possibilidade de que algo similar tenha ocorrido no teatro paulistano da primeira década de 2000: a impossibilidade do desdobramento da Lei de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo, tanto em um caminho de efetiva mudança política

da sociedade, quanto em um sistema teatral que abarcasse a potência estética e política das criações em um movimento mais amplo, de formação de público, fomento à crítica teatral e à pedagogia do teatro; essa estagnação da Lei teria gerado, pois, no campo teatral (mais e mais isolado), uma certa "classicização", sobretudo se pensarmos na produção teatral de viés crítico e, em muitos dos casos, influenciada justamente por Brecht (na qual nos incluímos).

Já havíamos abordado essa questão de forma indireta em uma pequena resenha, a propósito do lançamento do CD *Canções de Cena* da Cia do Latão, em que comparamos as músicas da peça *O nome do Sujeito* (1998), com as músicas da peça *Visões Siamesas* (2004) (DAL FARRA, A., 2007). Nessa análise, pudemos perceber a diferença radical entre as duas estéticas. Mostramos ali como, a nosso ver, nas canções de *O nome do Sujeito*, o trabalho coletivo efetivamente se transformava em *forma*, gerando uma música de experimentação, polifônica e sem conclusões do ponto de vista do conteúdo das letras. Ao contrário, nas canções de *Visões Siamesas*, a forma deixava de ser efetivamente experimentada de maneira coletiva, e o que se tinha como resultado era uma música formalmente bastante rígida (poderíamos acrescentar certamente: *clássica*), em que, no entanto, se pregava de forma aberta e clara justamente aquela coletividade que antes era o próprio resultado estético.

É interessante colocar lado a lado a canção de cena da faixa 4 e aquela da faixa 24. As duas mostram-se, em vários sentidos, diametralmente opostas: aquela, à capela, esta, sempre acompanhada de um piano; aquela, uma sobreposição de vozes desorganizadas, justapostas a vozes individuais, esta, um só coro em oposição a indivíduos. Nos "Pregões de Recife", a confusão das falas populares compõe uma imagem contraditória com a tentativa de organizar tal experiência em discurso, enquanto em "Coro do Camarada Sapateiro", a ordem do

proletariado organizado ameaça, calmamente, em tonalidade maior, a "desordem burguesa". Mesmo quando, no final dessa canção aparece aquela mesma sobreposição desorganizada de vozes, utilizada em "Pregões do Recife", tal recurso tornou-se já, por assim dizer, um tanto descontextualizado, como que uma desorganização puramente musical e desprovida de sentido, já que a letra esbraveja contra a própria "desordem" que ela representa musicalmente. (DAL FARRA, 2007)

Assim, pudemos naquela época observar, do ponto de vista musical (embora este não fosse o foco da pequena resenha) um aspecto disso que agora podemos pensar como um movimento em direção a um certo classicismo formal, cujas raízes podemos supor estarem, não em uma particularidade da Cia do Latão, mas sim, em um movimento maior, no qual aquela potência política e estética que gerou o movimento Arte Contra a Barbárie, capaz de conseguir uma Lei inédita como a Lei de Fomento, se retraiu e tornou-se incapaz de seguir adiante na sua capacidade de análise e transformação da sociedade. Assim como Müller aponta no caso de Brecht, há aqui um recuo histórico, cuja resposta estética é uma reviravolta classicizante.

A nosso ver, a dita reviravolta classicista pode ser detectada em diversos trabalhos, com mais ou menos atraso em relação aos fatos, não só na Cia do Latão, mas também por em grupos como o Folias D'arte, o Tablado de Arruar, a Cia do Feijão, o Grupo XIX de Teatro, o Teatro da Vertigem, além de muitos outros, todos eles tendo-se tornado mais e mais conservadores em suas propostas estéticas, tanto quanto imóveis em suas ideias e práticas políticas⁶⁸. Esse movimento amplo de recuo

⁶⁸ É possível, por exemplo, observar o mesmo movimento se compararmos a peça *Oresteia*, do grupo Folias D'arte, à sua peça *Êxodos*: o que em *Oresteia* era "imagem coletiva" parece ter-se tornado, em *Êxodos*, "coletividade imaginada".

da experimentação no teatro paulistano mais claramente político⁶⁹ tem, a nosso ver, na Cia do Latão o exemplo mais claro, por isso a insistência em analisar a trajetória do grupo. Além disso, na medida em que o próprio Tablado de Arruar se iniciou a partir de uma série de oficinas ministradas pela Cia do Latão, podemos nos considerar (ainda que à revelia) como tendo sido, em certa medida, fruto daquele ambiente efervescente do fim da década de 1990 e início da década de 2000, de que o Latão era um dos representantes – de todos o que mais nos interessava. Portanto, como espécie de herdeiros, podemos repetir a palavra de ordem de Heiner Müller, ao fim do mesmo texto, porém, dirigida ao Latão: "usar Brecht sem criticá-lo é traição" (MÜLLER, H. 2003, p. 55)

Teoria e prática

Esse estudo, ademais, foi parte de uma trajetória artística nossa, na prática, em que muita coisa se transformou. Desde o início da pesquisa escrevemos ao menos três peças que para mim são significativas dessa trajetória: *Petróleo* (2011), *Mateus, 10* (2012) e *Abnegação* (escrita em 2013, estreia em 2014). Conseguimos perceber em *Petróleo* fortes ecos do que estava estudando em Pollesch, um certo processo de pensamento colocado em cena que utilizamos na peça, porém, claro, em um *tom* muito diverso daquele de Pollesch – muito mais pessimista e, digamos, *escuro*. Já em *Mateus, 10*, a relação entre a teoria (esta pesquisa) e a prática torna-se mais interessante, já que a peça se distancia totalmente de quaisquer semelhanças possíveis

⁶⁹ Importante notar que o citado recuo experimental que detectamos se restringe ao teatro de viés político, e a ele corresponde o fortalecimento de autores e grupos cujas propostas não se pautam por questões políticas, cujo espaço de experimentação formal cresceu, sem que no entanto, neste caso, houvesse qualquer tipo de preocupação com a relação das peças com a realidade que as circunda.

com o trabalho de Pollesch, e se aproxima, assim, a nosso ver, de uma verdadeira elaboração do que aqui foi pesquisado, de forma que, na prática, as questões levantadas nessa pesquisa se transformam em um teatro que em nada se aproxima do objeto pesquisado. Para nós, essa reviravolta foi importante. Trata-se de um teatro que parte de um pressuposto realista para, de dentro desse terreno, abrir fissuras nele. Esse caminho de pesquisa prática, a nosso ver, continua e se aprofunda em *Abnegação*, peça que estreia dia 14 de fevereiro de 2014.

O principal ganho que a pesquisa trouxe para a prática teatral do autor se relacionou à reflexão sobre as possibilidades de um teatro que se quer crítico, que almeja à crítica da ideologia, e que para isso não precisa se distanciar demais daquilo que se tem como experiência da vida contemporânea – ou seja, fragmentação, dificuldade de dar conta do todo, constantes ataques ideológicos com visões de mundo sedutoramente capazes de dar conta do todo das formas mais enganosas possíveis, e a própria sensação de muitas vezes *viver segundo a mentira, mesmo sabendo que se trata de uma mentira*. A conceituação desse tipo de sentimento, até então vago e difuso, foi crucial para a escrita de uma peça como *Mateus, 10*, e cremos ter sido crucial para que se tenha constituído o projeto estético a que damos continuidade neste momento, que busca justamente um teatro que seja político, mas que não precise para isso expulsar ou humilhar abertamente tudo o que não é louvável, de um teatro que, sendo político, possa lidar, de perto, com tudo o que gostaríamos que não existisse.

Mas não nos alongaremos analisando o nosso próprio trabalho artístico, já que justamente pelo fato de que não o dominamos totalmente, torna-se difícil falar sobre ele de forma clara, segundo as exigências de uma dissertação acadêmica. Contentamo-nos, assim, com esse pequeno panorama e com a afirmação que, no caso

desta pesquisa, a teoria certamente alimentou a prática, porém, não de forma direta, mas, como queria Lehmann no texto sobre o ATW, onde estudou Pollesch, aqui a influência se deu de forma que ambos os terrenos (teoria e prática) tiveram a liberdade de desenvolverem-se paralelamente, sem se determinarem um ao outro.

VIII. BIBLIOGRAFIA

ADORNO, T. *Minima Moralia*. São Paulo, Ática, 1993.

ADORNO, T. *Notas de Literatura*. São Paulo, ed. 34, 2003.

ADORNO, T. *Prismas*. São Paulo, Ática, 2001.

ADORNO, T. *Teoria Estética*. Lisboa, Edições 70, 2008.

AGAMBEN, G. *Estado de Exceção*. São Paulo, Boitempo, 2004.

AGAMBEN, G. *O reino e a glória*. São Paulo, Boitempo, 2011.

AGAMBEN, G. *Profanações*. São Paulo, Boitempo, 2007.

ALTHUSSER, Luis. *Aparelhos ideológicos de estado*. São Paulo, Graal Editora, 2010.

ARANTES, P. *A Lei do Tormento*, in *Teatro e vida pública*, DESGRANGES, F. e LEPIQUE, M., orgs., Hucitec Editora, São Paulo, 2012.

AZEVEDO, José Fernando – *Uma trajetória na intermitência (notas à procura de um esquema)*, , in *Teatro e vida pública*, DESGRANGES, F. e LEPIQUE, M., orgs., Hucitec Editora, São Paulo, 2012.

BAKHTIN, Mikhail M. *Para uma filosofia do ato responsável*. São Carlos, Pedro & João Editores, 2010.

BARTLING, Thomas. *Das Theater René Polleschs - Versuch über Arbeitsweisen im postmodernen Theater und in der Theaterpädagogik*, monografia, Fachhochschule

Osnabrück, Institut für Theater Pedagogik Lingen/EMS. 2010. Acessível em:
[http://opus.bsz-](http://opus.bsz-bw.de/fhos/volltexte/2011/2/pdf/Das_Theater_Rene_Polleschs_Versuch_ueber_Arbeitsweisen_im_postmodernen_Theater_und_in_der_Theaterpaedagogik.pdf)

[bw.de/fhos/volltexte/2011/2/pdf/Das_Theater_Rene_Polleschs_Versuch_ueber_Arbeitsweisen_im_postmodernen_Theater_und_in_der_Theaterpaedagogik.pdf](http://opus.bsz-bw.de/fhos/volltexte/2011/2/pdf/Das_Theater_Rene_Polleschs_Versuch_ueber_Arbeitsweisen_im_postmodernen_Theater_und_in_der_Theaterpaedagogik.pdf)

BASILE, Giorgio, "*Ruhrgebiet ist eine Hochburg der Mafia*", entrevista ao portal *Express.de*, realizada em 15/04/2007. Disponível em:
<http://www.express.de/regional/aussteiger-basile--ruhrgebiet-ist-eine-hochburg-der-mafia-,2178,593682.html>

BAUDRILLARD, Jean. *A sociedade de consumo*. Rio de Janeiro, ed. 70, 2008.

BAUDRILLARD, Jean. *Para uma crítica à economia política do signo*. Rio de Janeiro, Elfos, 1970.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulações*. Lisboa, Relógio d'água, 1991.

BERG, Günter. *Bertolt Brecht*. Stuttgart, Verlag J. B. Metzler, 1998

BERRAISOU, Mirian Dunja. *René Pollesch: Eine Frau unter Einfluss – eine medientheoretische Analyse*, Johannes-Gutenberg-Universität, Grin Verlag für akademische Texte, 2004.

BRECHT, Brecht. *Gesammelte Werke*. Band 17. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1967.

CARVALHO, Sérgio. *Questões sobre a atualidade de Brecht*, in: Revista Sala Preta, No. 6, São Paulo, 2006. Disponível em:
<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57306>

CARVALHO, Sérgio. *Uma fala sobre a Ópera dos Vivos*. 2011. Publicado no blog *Dialética em Cena*. Disponível em: <http://www.sergiodecarvalho.com.br/?p=1291>

CABALLERO, Ileana D. *Escenarios liminales*. Buenos Aires, 2007.

CORNAGO, Oscar. *¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la modernidad*.
www.telefondo.org, 2005.

COSTA, Iná Camargo. *Sinta o Drama*. Rio de Janeiro, Editora Vozes, 1998.

DAL FARRA, A. – *Da imagem coletiva à coletividade imaginada*, in Revista ARS,
vol. 5 no. 9, em 2007. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1678-53202007000100004&script=sci_arttext

DAL FARRA, A. e MARIANO, C., orgs. *Teatro sobre a cidade*. São Paulo. Edição de autor: Tablado de Arruar. 2011.

DE ARRUAR, Tablado, *São Paulo – Berlim em Cena*, São Paulo, edição do autor. 2010.

DELEUZE, G. e GUATARI, F. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo, ed. 34, 1995.

DESGRANGES, F. e LEPIQUE, M., orgs. – *Teatro e vida pública*, Hucitec Editora, São Paulo, 2012.

DIEDERICHSEN, Diedrich. *Denn sie wissen, was sie nicht leben wollen*, in Theaterheute, 2002.

DIEDERICHSEN, Diedrich. *Mein Diskours ist besser als deiner*, arquivo da internet: <http://www.taz.de/?id=archivseite&dig=2002/03/06/a0133>

EAGLETON, Terry. *A ideologia estética*. Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 1993.

EAGLETON, Terry. *Ideologia*. São Paulo, Boitempo Editorial, 1997.

FABIÃO, Eleonora – *Performance e Teatro: Poéticas e Políticas da Cena Contemporânea*, in: Revista Sala Preta, v. 8, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, CAC - USP, São Paulo, 2008, disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57373/60355>

- FÉRAL, Josette, *Por uma poética da performatividade: o Teatro Performativo*, Revista Sala Preta, São Paulo, 2009.
- FISCHER-LICHTE, Erika. *The SHOW and the GAZE of Theatre – A European Perspective*. Iowa, University of Iowa Press, 2008.
- FISCHER-LICHTE, Erika. *Transformationen: Theater der neunziger Jahre*. Theater der Zeit, 1999.
- FONTENELLE, Isleide Arruda. *O Nome da Marca*. São Paulo, Boitempo Editorial, 2002.
- GARCIA, S. – *As trombetas de Jericó*, Hucitec Editora, São Paulo, 1997.
- HARAWAY, Donna. *Antropologia do Ciborgue*. São Paulo, ed. Autêntica, 2009.
- HABERL, Tobias. *Toleranz ist keine Lösung für Rassismus*. Entrevista com René Pollesch, publicada no número 17 de 2012 da Süddeutsche Zeitung Magazin.
- JAMESON, F. – *Brecht e a questão do método*, Cosac e Naify, São Paulo, 2013.
- JAMESON, Fredric. *As Marcas do Visível*. Rio de Janeiro, Graal, 1995.
- JAMESON, Fredric. *Espaço e Imagem*. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 1995.
- JAMESON, Fredric. *Marxismo e Forma*. São Paulo, Hucitec, 1985.
- JAMESON, Fredric. *O Método Brecht*. Petrópolis, Editora Vozes, 1999.
- JAMESON, Fredric. *Pós-Modernismo – A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio*. São Paulo, ed. Ática, 2007.
- JAMESON, F., *Pós-Modernidade e Sociedade de Consumo*, São Paulo, Revista Cebrap No 12, 1985.
- JOHRDE, Kristina, *Aufgespürt – der Mafia-Killer aus Müllheim*, matéria publicada no jornal *Hamburger Abendblatt*, no dia 11/11/2005. Disponível em: <http://www.abendblatt.de/vermishtes/article363520/Aufgespuert-der-Mafia-Killer-aus-Muelheim.html>

KEIM, Stefan, *Die Selbsterkenntnis der Kitschnudel*, crítica publicada no jornal Frankfurter Rundschau, no dia 10/06/2008. Disponível em: <http://www.fr-online.de/home/-tal-der-fliegenden-messer--die-selbsterkenntnis-der-kitschnudeln,1472778,3054752.html>

KOUDELA, Ingrid. *Brecht: um jogo de aprendizagem*. São Paulo, Perspectiva, 1991.

KÜMMEL, Peter, *Geld, Nein, Weiber, Männer, Orgien!*, entrevista com René Pollesch e Harald Schmidt, publicado no jornal *Die Zeit*, no dia 07/09/2012. Disponível em: <http://www.zeit.de/2012/36/Gespraech-Harald-Schmidt-Rene-Pollesch>

LAUDENBACH, Peter – *Interview mit René Pollesch über "Glanz und Elend der Kurtisanen"*, publicada na revista TIP-Berlin de 10/09/2012. Disponível em: <http://www.tip-berlin.de/kultur-und-freizeit-theater-und-buehne/interview-mit-rene-pollesch-uber-glanz-und-elend-der-kurtisan>

LASCH, Christopher. *O mínimo eu: sobrevivência psíquica em tempos difíceis*. São Paulo, Brasiliense, 1986.

LEHMANN, HANS - *ATW30. Ein Festvortrag von Hans-Thies Lehmann*. 2012
Acessível no endereço eletrônico: http://www.inst.uni-giessen.de/theater/de/institut/geschichte/dreissig_jahre_atw Acessado em 01/02/2014.

LEHMANN, Hans-Thies. *Escritura Política no Texto Teatral*. São Paulo, Perspectiva, 2009.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro Pós-Dramático*. São Paulo, Cosac e Naify, 2007.

LENGERS, Birgit. *Ein PS im Medienzeitalter. Mediale Mittel, Masken und Metaphern im Theater von René Pollesch*, in *Text + Kritik*, XI/04, *Theater fürs 21. Jahrhundert*. München, Richard Boorberg Verlag, 2004.

- LUCKÁCS, Georg. *História e Consciência de Classe*. São Paulo, Martins Fontes, 2003.
- LYOTARD, Jean-François. *A condição Pós-Moderna*. Rio de Janeiro, José Olympio, 2010.
- MALZACHER, Florian. *Dramaturgien der Fürsorge und der Verunsicherung*. In: *Rimini Protokoll – Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll*. Florian Malzacher e Miriam Dreysse, orgs., Alexander Verlag, Berlin, 2007.
- MANDEL, E. *O Capitalismo Tardio*. São Paulo, Nova Cultural, 1985.
- MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *A Ideologia Alemã*. São Paulo, Boitempo, 2007.
- MARX, Karl. *Das Kapital*. Berlin, Dietz Verlag, 1953.
- MASMANN, Nora – *Telefavela*, publicado no site *Brainstorms!*, em 2010, disponível em: <http://www.brainstorms42.de/artikel/telefavela.html>
- MÜLLER, Heiner. *Gesammelte Irrtümer – Interviews und Gespräche*. Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1986.
- MÜLLER, Heiner. *Mauser*. Berlin, Rotbuch Verlag, 2005.
- MÜLLER, Heiner. *O espanto no teatro*. Ingrid Koudela, org. São Paulo, Perspectiva, 2003.
- MÜLLER, Regine, *Planwagen-Simulation*, crítica para o site *Nachtkritik.de*, 2008, disponível em:
- PASTA JÚNIOR, José Antonio. *Trabalho de Brecht*. São Paulo, Ática, 1986.
- POLLESCH, René – *Libste Sophie!*, discurso realizado em 2012, disponível em: <http://www.freitag.de/autoren/der-freitag/libste-sophie>
- POLLESCH, René. *Liebe ist kälter als das Kapital – Stücke, Texte, Interviews*. Reinbeck bei Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2009.

POLLESCH, René. *World Wide Web Slums*. Reinbeck bei Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2009.

POLLESCH, René. *Zeltsaga – René Polleschs Theater 2003/2004*. Berlin, Synwolt Verlag, 2004.

RAMOS, Nuno. *Ensaio Geral*. São Paulo, Ed. Globo, 2007.

RAU, Milo – *Todos somos especialistas*, artigo publicado no Neue Züricher Zeitung, em 17/02/2004. Disponível em: http://www.rimini-protokoll.de/website/de/article_3436.html

ROSENFELD, Anatol, *O teatro épico*, São Paulo, Ed. Perspectiva, 2004.

ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*. São Paulo, Perspectiva, 2004.

SCHECHNER, Richard. *Performance Theory*. London-NY, Routledge, 2003.

SCHICKENTANZ, Johanna. *Abgeschminkt: René Pollesch*. Programa de televisão, exibido no canal ZDF Theaterkanal em 2010. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=b59JkSAW9QU>

SCHMIDT, Constanze. *Beifall für Polleschs 'Tal der fliegenden Messer'*. Artigo publicado no portal *schwäbische.de*, em 08/06/2008. Disponível em: http://www.schwaebische.de/home_artikel,-Beifall-fuer-Polleschs-Tal-der-fliegenden-Messer-_arid,2400179.html

SCHWARZ, Roberto. *Seqüências Brasileiras*. São Paulo, Cia. Das Letras, 1999.

SIMONI, Mariana, *Gritos teóricos: produção de afetos no teatro de René Pollesch*, in: *O percevejo Online*, Vol. 5 No. 1, 2013. Disponível em:

SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o Trágico*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2004.

SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Burguês*. São Paulo, Cosac e Naify, 2004.

SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno*. São Paulo, Cosac e Naify, 2001.

VOLOCHÍNOV, V. N. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo, Hucitec, 2009.

WIEGAND, Nils. *Kultur als Beute – Identität durch Medien und Konsum im Hinblick auf René Pollesch*. Eberhard-Karls Universität Tübingen, Grin Verlag für akademische Texte, 2004.

WILLET, John. *O teatro de Brecht*. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1967

WILLIAMS, Raymond. *Marxism and Literature*. Oxford, Oxford UK, 1977.

WILLIAMS, Raymond. *O drama em cena*. São Paulo, Cosac Naify, 2010.

XAVIER, I. *Alegorias do subdesenvolvimento*. São Paulo, Brasiliense, 1993.

XAVIER, I. *O olhar e a cena*. São Paulo, Cosac e Naify, 2003.

XAVIER, Ismail – *Melodrama ou a sedução negociada*, artigo para a Folha de São Paulo, caderno *Mais!*, publicado no dia 31/05/1998. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs31059817.htm>

XAVIER, Ismail – *O Olhar e a cena*, São Paulo, Cosac e Naify, 2003.

ZIZEK, Slavoj. *Bem vindo ao deserto do Real*. São Paulo, Boitempo, 2007.

ZIZEK, Slavoj. *Eles não sabem o que fazem: o sublime objeto da ideologia*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1992.

ZIZEK, Slavoj. *Repeating Lenin*, retirado da internet: <http://www.marxists.org/reference/subject/philosophy/works/ot/zizek1.htm>

IX. ANEXOS: TRADUÇÃO DE *VALE DAS FACAS VOADORAS* E CÓPIA DO
ORIGINAL EM ALEMÃO

Tal der Fliegenden Messer

trad.: Alexandre Dal Farra

VALE DAS FACAS VOADORAS¹

De René Pollesch

Direção: René Pollesch

Cenário: Bert Neumann

Figurinos: Nina von Mechow

Camera: Ute Schall

Dramaturgismo: Aenne Quiñones

I – Inga Busch

T – Christine Gross

N – Nina Kronjäger

M – Martin Laberenz

Tr – Trystan Pütter

V – Volcker Spengler

T - Vocês querem escutar a história agora ou não?

N - Manda bala!

¹ Inserir, em caixa alta, entre colchetes, os trechos sobre os quais tenho mais dúvidas, quanto à tradução.

V - Estamos todos ansiosos.

Tr - O que é?

T - Essas duas moças aprisionaram um rato, levaram ele para casa, deceparam o rabo dele...

V - Onde está minha tanga vermelha?

I - Ah, está aqui!

M - Levanta um pouco! Você está sentado no meu casaco!

T - Sim. Então... essas duas moças...

Tr - Você pode ir para o canto?

T - Essas duas moças...

[228]

Tr - Não, aqui também não dá para você ficar!

N - Você é o chefe, naturalmente queremos ouvir.

Tr - Isso!

T - Então essas duas moças aprisionaram um rato, levaram-no para casa...

Tr - Cosmo! Do que é que você está falando?

N - O que é que ele tem? Em todo caso, não tem algo errado aqui?

T - O galpão está vazio!

N - Ah, de novo!

I - Fala, como você está, afinal? Sua aparência de alguma forma não está nada boa.

M - É? E o que seria isso?

Tr - Quais outros clubes estão arruinados?

M - O quê?

Tr - Não pode ser que só o nosso clube esteja arruinado. Quais outros clubes estão arruinados?

I - O clube do Irwin também está arruinado.

[229]

T - E o clube da Eva.

Tr - A Eva tem um clube?

N - E o clube do John, e o do Finnen! E também o clube do Kirk!

Tr - E a clube do Francin também.

N - E também o clube da Carol! E o clube da Susi fechou as portas. E o clube do Steve.

T - Me escutem!

M - Cosmo, levanta um pouco, você está sentado no meu casaco.

N - Cosmo, chega um pouco mais pra lá?

Tr - Não, aqui você também não pode ficar.

T - Então, essas duas moças aprisionaram um rato...

V - É por causa do tempo. O quê? Que tudo esteja se arruinando. O quê? Para algumas pessoas está tudo ótimo.

Tr - Para quem?

T - Para mim!

I - Para você está tudo ótimo?

[230]

N - Cosmo, me deixa passar?

T - Sim.

M - Não, aqui você também não pode ficar, vai para o outro vagão.

T - Então, essas duas moças pegaram um rato, levaram ele para casa, deceparam o rabo dele, depois pegaram uma frigideira e fritaram o rabo ali e o comeram... é aterrador quando se come um rabo de rato assim... ...eu acho isso nojento... e todos acham isso absolutamente normal...

M - Sai um pouco do caminho, por favor. O meu casaco deve estar em algum lugar por aqui.

Tr - Você pode abrir isso aqui?

I - Você pode passar creme nas minhas costas?

T - De alguma maneira eu tenho a sensação de que essa história não toca² vocês nem um pouco.

² BERÜHREN – também significa "comover", "atingir", "roçar", etc. A escolha de "tocar" se deve ao fato de o verbo se referir, ao mesmo tempo, ao sentido emocional do termo e ao sentido concreto, físico, do toque – ambiguidade de que

N - Que história? E agora ele poderia ficar gemendo, ele como chefe desse clube noturno, porque as pessoas não escutam ele...

T - Agora eu poderia me esganiçar, porque as pessoas não me escutam. Mas essa falta de interesse [*Interesselosigkeit*] não deve ser tão ruim, talvez eles só estejam tentando me fazer atentar para como eu me esparramo por aqui, pelo guarda-roupa deles. [231] Eu penso que procuro sim me manter vivo, e isso então quer dizer que vocês também se mantêm vivos.

V - Sim, mas nós também procuramos nos manter vivos.

M - Quem não decai, embora outros planejem isso para ele, poderia da mesma forma ele mesmo assumir as rédeas.

I - Quem ainda navega nesse esqueleto de estado social destripado para pegar para si o que ainda tem para apanhar.

N - Passa um secador aqui! (*para a câmera*) Novamente eu não sei por que isso tudo não me toca! Mas talvez... talvez isso seja enfim um motivo para eu parar de ficar aqui me kitschizando³ [*einkitschen*] e começar a observar onde você realmente me toca. Em que parte de mim, com que parte de você.

T - Me escutem!

I - Sim, tudo bem, nós poderíamos te escutar. Mas nenhuma utopia do mundo poderá ser alcançada [IST DAMIT ZU ERREICHEN], só por nós termos tomado a decisão de sermos boas pessoas. Isso aqui é um daqueles clubes noturnos com contatos com a máfia, e tudo o mais. Fica tudo certo também sem que se decida por sermos boas pessoas, também há um socialismo para além desse seu do tipo sentimental. Também precisa haver uma utopia social que se baseie em um desinteresse mútuo. [232] Que não choramingue porque aqui alguém não escute alguém, para além de um socialismo feito de diversão e tolerância [*Jux und Toleranz*].

T – Eu acho que eles não querem mesmo me escutar! Talvez eles não me escutem porque é uma filosofia forçosa da pobreza, queimar tudo aqui, se livrar, aqui, de todas as experiências.

Pollesch faz uso na sequência do texto.

³ *einkitschen* poderia ser traduzido também por "tornar-se sentimentalóide", ou "tornar-se cafona", mas escolhemos utilizar uma palavra só, embora o verbo kitschizar não exista, pois em alemão tampouco existe.

M – No entanto, não é preciso ser considerado um prejuízo [VERLUST], que eu procure aqui me livrar de toda a experiência. Mas o meu oponente sempre lê isso como ironia, ou como se eu tivesse tido um dia ruim, ou como se eu só devesse me recompor. Aqui nesse Clube de Strip todos se portam como se eu só devesse me recompor.

N – A casa [LADEN] do Steve também fechou as portas. E a casa da Suzi já faz tempo. A equipe não se faz pela tolerância... Para parar de ser uma boa pessoa gasta-se cinco minutos, e então o socialismo do tipo sentimental se despede e bate na porta [schlägt zu] o dispositivo, segundo o qual precisamos sempre chamar o nome. Sempre só o mesmo nome. Rainer Werner Fassbinder.

V – O que significa isso?

T – Escutem o que eu digo!

I – Fala aí, Cosmo, você pode levantar um pouco, você está sentado no meu casaco.

[233]

Tr – Eles todos não querem escutar uma história do chefe que só aparentemente tem alguma coisa a ver com eles. *(para a câmera)* De repente eu não estou mais me interessando por você, e eu poderia vivenciar isso como algo para além de um tipo sentimental de socialismo. Nenhuma alegria [Jux] e nenhum humanismo mais entre nós, nenhuma alegria [Jux] e nenhuma tolerância...

I – Aí você também não pode ficar.

N – Bem, agora você precisa levantar... Talvez seja bom não termos interesse nenhum uns pelos outros, talvez isso não seja um prejuízo [VERLUST], mas sim a renúncia dos pontos em que nós só somos tocados e nos tocamos moral e psicologicamente, em que não vemos onde as nossas vidas realmente se tocam. Talvez seja bom o que Meinhof diz: mulheres que criam crianças sofrem, sofrem, sofrem imensamente, e ela continua insistindo nisso. Ela procura o ponto em que as mulheres não têm sempre só a ver com esse cara com quem elas construíram a família. De qualquer forma o cara nunca escuta. E ela também não está falando do contato [BERÜHRUNG] com os seus filhos. Isso também não é uma lamentação sobre a falta de interesse, mas só o ponto em que começa efetivamente a busca por onde nossas vidas realmente entram em contato [BERÜHREN] e não

simplesmente no melodrama idiota que nós precisamos contar para nós mesmos. O que nos separa é essa representação [VORSTELLUNG] de um plano daquilo que nós temos em comum. É isso que nos separa. Se nós puséssemos isso em ordem... O que temos em comum são outras coisas. Coisas políticas e não sentimentais.

[243]

V – Indiferença e falta de interesse são uma boa defesa.

T – Eu sou um dono de clube e eu contrato as garotas! Mas não há interesse sobre as minhas histórias. Onde nós temos a ver com isso aqui?

I – Pelo que se orientam todos aqui, se não é pelas histórias? Se não é pela história?

M – Aqui nenhuma voz canta mais bonito do que as outras e nem diz a última verdade válida.

T – Então eu vou embora agora. Me leve até o bar, Eddie.

CLIQUE DO TAXI

O carro está no Cromaqui [Greenbox]

M – Você já pagou o taxi?

T – Não, espera, Eddie. Eu ainda preciso te pagar!

Corre de volta para o taxi e fura os pneus

M – Venha aqui para dentro! Aqui dentro! Venha! Reto toda vida! Vem aqui, vai! Venha! Ou a casa [LADEN] está se arrastando ou já não está nada. Sim, eu também não sei do que isso depende [JA, ICH WEISS AUCH NICHT, WORAN DAS LIEGT].

T – Onde estão as garotas?

[235]

M – Sim, onde diabos estão elas? *(Na câmera)* Existe uma voz humana? Uma voz que seja a voz da humanidade? Assim como o estridular é a voz da cigarra? E essa voz, se ela realmente existe, é a fala? Eu sempre escuto só a fala? Eu nunca escuto a voz? Onde diabos está ela?

Cena da seleção de Tristan.

T – Escuta!

Tr – Fora! Fora! Fora!

N – Sim. Comece você então.

Tr – Assim! Fora meninas! Miss Piggy para a sua marca, por favor!

M – Sim, está bem, eu estou chegando, Scooter!

T – (*Para Tristan*) Eu paguei a corrida e desci. Afinal, o que o senhor quer de mim?

I – Sim, está tudo bem. Sim, sinta-se livre.

Tr – Sim, sinta-se livre. O que ele está fazendo aqui? Fora!

N – Não, eu ainda não estou aí dentro!

Tr – Este é o vestiário feminino. Lá do lado de fora tem bastante espaço para espectadores. Quem é você afinal, querido?

[236]

I – Ele pagou a corrida.

Tr – Alguém acabou de me chamar de Eddie.

T – Pra mim tanto faz. Fora daqui!

Tr – Por que agora eu estou sozinho aqui?

I – Eu conheço os problemas que o senhor tem.

T – Você sabe mais do que eu. Você é mesmo um verdadeiro visionário.

Tr – Então venha o senhor para fora desse ninho de cobras! Onde o senhor nasceu?

I – Eu nasci em todos os bairros. Trendbairro [TREND BEZIRK] Wedding.

Tr – Eu nasci em Berlim, ou em Nova Iorque.

N – O senhor conhece o Bellevue? Que belo rio era aquele. Quando crianças nós íamos sempre nadar lá!

I – Mas agora nós vamos para casa.

T – Para onde?

I – Para a sua casa.

N – Lá não tem rio, Eddie!

[237]

T – *(na câmera)* Não se preocupe, Vince, essa será uma noite ótima! Já está começando. [DAS

LÄUFT SCHON]

I – Olá Margo.

N – Olá Cosmo.

T – E aí, como está?

N – Mmmmmhhh está indo.

T – Olá Sherry.

Tr – Olá.

T – Olá Carol.

I – E aí, você também vem?

T – Então, o que é que vocês têm?

M – Nada. Nós estamos esperando o show começar.

T – Ninguém quer honorários essa semana?

V – Mas é claro!

T – Vocês querem então os seus honorários. Então tá. Então vamos mover os nossos traseiros para baixo por favor. Vamos.

Tr – *(na câmera)* Até onde para baixo ainda? Nós não somos escravos. Escravos precisam ser alimentados quando a casa não vai tão bem. [238] Com eles a pessoa fica para trás [AUF DENEN BLEIBT MAN SITZEN] Por isso nós somos outra coisa. Por isso podemos ser demitidos.

CLIQUE [GANHAR HONORÁRIOS!]

M – Cheguei tarde demais?

I – Exatamente! Como está a casa?

M – Hum... Bem.

V – O senhor deseja algo?

I – Você quer mais alguma coisa?

M – Não.

I – Ok.

Com o dinheiro visível, na câmera:

I – O maldito filho de um cão. Eu simplesmente não consigo me entender com ele.

V – Cosmo já está de novo falando com o dinheiro.

I – *(ao M)* Marty! Você deixou o seu bolo na mesa?

T – Você quer um drinque?

Tr – Não, obrigado, eu já tenho o meu café e o bolo.

[239]

T – Está tudo em ordem?

Tr – É óbvio que está tudo em ordem.

N – Marty, você é um príncipe. Agora pode voltar a trabalhar para você mesmo!

Tr – Cosmo, você é primitivo. Isso não é um insulto, mas você não tem estilo.

N – Você sabe, se precisar de ajuda você pode me procurar a qualquer momento.

Tr – Eu não quero te ver nunca mais.

N – Marty! Não seja tão... precipitado!

M pega o dinheiro para si.

Tr – Eu quero ir para o meu Clube!

M – *(para a bolsa de dinheiro)* Seu maldito filho de um cão! Eu simplesmente não consigo me entender com você. Bom, agora você foi para dentro dessa sacola de papel. Nenhum porco resiste quando te deixam circular livremente!

I – Onde está a Rachel, Cosmo? Ela está doente?

N – Rachel está doente, está com gripe. E ela tem um novo trabalho.

M – Você pode fumar lá fora, Cosmo? O ar aqui não está muito bom!

[240]

N – Sim. Ela está resfriada e tem depressões – exatamente como vocês. O que está errado com

vocês?

I – Aí tem um pequeno problema.

N – Eu posso pensar comigo que aí tem um problema.

T – Na verdade isso é um mal-entendido.

V – Não, não é um mal-entendido. É um problema e eu acho que precisamos finalmente conversar sobre isso. Sim, eu não quero dar uma de grande estrela aqui, mas, sim, é verdade que as pessoas vieram por minha causa. Eu agora sou uma personalidade extravagante. Com certeza não o de costume. Algo exagerado talvez... sim, mas também não...

N – ...também não louco...

Tr - ...sim, talvez também isso, mas...

N – ...aberto e sincero...

Tr - ...unicamente do meu jeito. Mas se por acaso não der certo, e o show feder, quem vai ser vaiado? Só eu. Mas se dá certo, só elas recebem os aplausos, só elas têm sucesso... só porque elas mostram as tetas. Sejam sinceros, por favor! Ao menos uma vez!

Todos protestam.

[241]

Tr – Vai chegar a hora da entrada de vocês.

T – *(na câmera)* Não se preocupe, Vince. Já está começando. [DAS LÄUFT SCHON] Será uma noite incrível.

I – Então nós não precisamos mais fingir que a vida dos outros nos tocam. E a questão é, também, onde realmente eles nos tocam, quer dizer, onde nós temos alguma coisa a ver com eles? Com o ser concreto dos outros? Um tipo sentimental de socialismo sempre quer solucionar essa questão, para que só possamos sempre nos tornarmos pessoas melhores. Mas nós já somos bons o bastante. Já que podemos nos tornar homens assim tão bons, existem utopias que não podem ser organizadas. Com certeza não por meio da ética e da moral. Quando eu te olho, quer dizer, não como idiota sentimental, o que eu gosto tanto de fazer, te olhar como idiota sentimental, quando eu não faço

isso, aí eu pode ser que eu enxergue essa enganação, algo de material em comum entre nós. Então eu poderia te ver, mas eu me perco sempre de novo na contemplação dos teus olhos... Eu, esse idiota sentimental. Não. Não, agora não! Sem conversas olho no olho, que depois só se procuram sempre de novo uma verdade sobre os homens. Sem diálogos! Sem reformas a partir de diálogos! Mas eu ouvi dizer, que as nossas bundas só precisam sentar lado a lado para que os elétrons se transportem de mim para você. Nesse caso as línguas não precisam se disciplinar a falar por horas seguidas para entrarmos em algum contato. Como é que a subjetividade de uma pessoa qualquer entra na história, quer dizer, a minha, não a dos grandes homens? Como cada subjetividade se inscreve na história? [242] Como é que a minha revolução fica sendo minha, e a minha voz, minha, e como é que eu não me transformo em um gênero de revolução, em um gênero de revolucionário? A história ainda não se esclareceu para mim enquanto falante. Quando se fala em algum momento desse clube de strip aqui, então deve ficar claro também que não só o Cosmo está tentando se dar bem para com isso nos manter vivos. Como se ele fosse a mão invisível do mercado, ou algo do tipo. Mas deve haver também uma voz, que diga como nós ainda nos mantemos vivos nessa história, na qual alguém explica que ele se preocupa conosco, e que ele só precisa se dar bem que tudo ficará em ordem. Talvez essas pessoas precisem pegar as rédeas nas mãos, elas que pegam o que podem desse esqueleto de estado social. Quer dizer, com toda essa estratégia para não precisar ouvir aquele que aparentemente nos conta a história. Eu não preciso de nenhuma verdade que envolva a minha voz. Uma verdade humana não precisa me envolver. A minha realidade não precisa ser envolvida por algo maior!

N – Não pode se partir da ideia de que uma verdade histórica se expresse por meio da minha voz!

Não, precisamos ouvir a essas vozes por outros motivos! Porque elas estão aqui. Porque elas moldam a realidade. Aqui. Agora. Sim, eu sei, essa disposição das coisas aqui quer sempre cuidar para que essas vozes sejam envolvidas por uma verdade sobre os seres humanos e sobre a fala. Mas elas devem poder ser ouvidas também, para além de uma verdade que nos envolva sempre a todos.

[243] Eu devo conseguir falar alguma coisa para além de uma verdade sobre mim, que sempre nos

envolve.

V – Ähn? Que número é esse que o Ed está cantando? Esse é para muito mais tarde [DIE IST DOCH ERST VIEL SPÄTER DRAN]. Que coisa mais estúpida! [SO WAS BLÖDES!] Este é um lugar de Strip. Então as pessoas querem ver alguma coisa pelo seu dinheiro.

M – Mas alguém não falou que aqui era Paris?

Tr – Sim, Paris – Parigi para nós que somos políglotas. Que nenhum jato venha nos buscar, e nenhum navio a vapor. Usemos somente a nossa fantasia como ajuda e talvez também a nossa modesta decoração. E assim nós vamos magicamente trazer para cá a cidade maravilhosa à beira do Sena – há 9000 quilômetros daqui. A cidade das luzes, da elegância e da agitação. Paris. Vamos, gente, o Show está começando! (*em Francês*): Ou est-ce que le...? etc.

N – O Alexander Kluge, que explicou no seu discurso de agradecimento pelo prêmio do cinema alemão que as pessoas não podem esquecer que todo o filme é um trabalho de equipe. Não se pode produzir um filme sozinho, isso ele disse no início e por isso recebeu aplausos de toda a gente de cinema presente. E depois de dez minutos, no fim do seu discurso, tinha-se a sensação de que nos dois últimos minutos ele só tinha dito: Rainer Werner Fassbinder, Rainer Werner Fassbinder ou John Cassavetes. Eu não diria agora que ele é um mentiroso vigarista, o Kluge, que aliás já está bem velho. [244] Mas o começo do seu discurso sobre equipe me parece uma boa vontade, que é aplaudida com boa vontade, e de alguma forma ainda não ocorreu a ele que o coletivo não é alcançado [NICHT ZU KRIEGEN IST] por meio da boa vontade, já que depois de dez minutos fala-se sempre novamente só o único nome, sempre só o mesmo nome. Aquele que está sobre o cartaz. Aqui, por exemplo! E no entanto ele sabe que como solista não se pode fazer um filme. Não se carrega o coletivo dentro de si [MAN KRIEGT DAS KOLLEKTIV NICHT IN SICH REIN]. Só com boa vontade, e depois de dez minutos cometem sempre o erro de pensamento. A boa vontade acaba alguma hora, por mais força que se faça para retê-la [SO FEST MAN ES SICH VORNIMMT]. E então a pessoa cita só o único nome, ou ainda mais um. E precisa ser possível alcançar uma utopia que não seja alcançável por meio da boa vontade. Ou talvez ele seja um

vigarista, o Kluge. E só balbucie coisas sobre coletivo. Ele sabia, como cineasta, que ele precisaria estudar direito para conseguir esses programas na RTL e na SAT1⁴.

M – Nós precisamos de uma revisão radical do coletivo [DES GEMEINSCHAFTLICHEN]! Não pode ser que o Kluge discursse sobre equipe e depois de dez minutos ele se esqueça disso novamente! Isso não pode ser um capítulo a ser lido por alto por alguns intelectuais. Existe esse plano do que temos em comum, a que o Kluge lá chama de equipe, mas o plano produz continuamente diferenças! E no fim surge um nome daí [UND AM ENDE KOMMT EIN NAME DABEI HERAUS]! Precisamos de uma revisão radical da coletividade [DES GEMEINSCHAFTLICHEN]! Com o auxílio de Darwin! Isso em princípio soa paradoxal, porque as pessoas identificam o Darwin sobretudo com a seleção. [245] Nós podemos não nos portar mais como semelhantes, e fingir que conseguimos aqui seguir uma história. Ou a história. A história da humanidade. Porque aí então deveríamos seguir a história do Alexander Kluge. Mas não se trata de seguir [FOLGEN] uma evolução que nos é contada como progresso [FORTSCHRITT].

V – Sim, Paris! Isso sim já foi alguma coisa! [DAS WAR DOCH MAL WAS] Não vamos pegar nenhum jato e nenhum navio a vapor, só a nossa fantasia e a nossa modesta decoração. Nós vamos trazê-la magicamente para cá. A cidade da elegância. Ou o golfo da pérsia e outros lugares para se observar os conflitos [KONFLIKTSCHAUPLÄTZE].

Tr – Talvez a imaginação tenha sido um dia uma área do conhecimento. Mas agora não mais! Onde está o oráculo? Ah, aqui está ele!

M – Esses textos foram um dia vozes em uma sociedade oral. Por que eles se perderam, ou por que ninguém mas os escuta?

V – Quando eu escuto *sociedade oral*, eu sempre penso, estou nessa!

Tr – Ah, meu, Volker! Esse oráculo precisa ir para Delfos!

T – Me deem um foco! Eu me chamo, como se vocês ainda não soubessem, Cosmo Vitelli. Eu sou o proprietário [BESITZER] desse Clube. Aqui no *crazy horse west* {cavalo louco do leste}

⁴ RTL é um canal "independente" na TV alemã, em que Alexander Kluge tem algum papel. Ainda não pude investigar este ponto, mas fá-lo-ei.

oferecemos aos senhores algo muito especial. De verdade. [246] Primeiro vocês receberão por conta da casa um drinque, porque vocês esperaram tão pacientemente. Deem agora um foco para Sunny. Sunny, o nosso barman. Bebida para todos, Sunny. Também os jovens e as garotas que os atendem para nós, são criaturas mágicas. Eles gostam de entrar em contato com gente. Eu só queria esclarecer rapidamente porque nós começamos atrasados. Uma das garotas não está mais conosco. Rachel. Ela desistiu. Encontrou algo melhor. Eu a amo, e bebo a ela. O Mr. Sofisticação e a sua linda companheira não levarão os senhores hoje à Ásia. Não levarão os senhores à Europa. Eles não levarão os senhores tampouco à América do Sul. Hoje à noite nós trazemos algo muito diferente. Nós levaremos os senhores para uma nova grande viagem. Esse número foi arranjado pelo nosso diretor musical. O grande talento Tony Maggio. Se tivermos sorte o Mr. Sofisticação com a sua linda companheira aparecerão no palco. Por favor, aplausos para o Mr. Sofisticação e para a sua linda companheira. Como os senhores podem ver, eles são um pouco mais bonitos do que eu, por isso eu vou sair agora. Divirtam-se!

CLIQUE PARALELO: ESTACIONAR O CARRO

N – Olá! Está começando! Para o grande mundo!

V – Ei! Que bom que vocês estão aqui! Querem nos encontrar?

N – Onde está o rapaz que estacionou o carro?

[247]

V – Sim, onde é que está o rapaz que estacionou o carro?

M – Não tenho a mínima ideia.

V – Onde está ele afinal?

M – Talvez aqui atrás! Você é o rapaz que estacionou o carro? Não, eu não sou o rapaz que estacionou o carro. Mas onde está o rapaz que estacionou o carro? Ele gosta tanto de entrar em contato com outras pessoas. Mas todos veem isso aqui. Por isso ele fica na rua. [DAS SIEHT HIER DOCH JEDER. DESHALB STEHT DER AUF DER STRASSE]

Tr – Por favor, deem um foco agora no Cosmo. Eu gostaria de pedir aos senhores agora uma bela

salva de palmas para o nosso chefe. Eu preciso dizer que ele não é só um dono de clube noturno maravilhoso, além disso ele faz o melhor que se pode fazer nesse mundo. A gente se sente com ele simplesmente... (*Tr faz ruídos de interferência com a boca*) Ele sempre foi para nós...

(*interferência*) Ele nunca... (*interferência*) ...simplesmente um... (*interferência*)

T – (*para N*) Boa noite. Bem vindo ao Crazy Horse. Eu sou Cosmo Vitelli, o proprietário [BESITZER].

M – Aqui você não pode ficar, Cosmo! Vá por favor lá para o outro lado!

N – O senhor disse proletário? [HABEN SIE BESETZER GESAGT?]

I – Com licença, posso passar?

[248]

T – Não, proprietário!

N – A loja é sua?

Tr – Boa noite!

I – Você pode me dar o chapéu vermelho?

V – Então, vocês não podem ficar aqui. Este é o meu guarda-roupa!

M – Esqueci o meu chapéu.

N – Essa é a casa [LADEN] mais fantástica de toda a cidade.

T – Isso é uma piada.

N – Não, não é piada!

Na projeção: é mentira! Isso é sim uma piada!

Tr – (*para N*) Você pode por favor tirar os meus sapatos?

I – (*na câmera*) Agora precisamos prevenir o Cosmo! O cara desse Cassino de jogos quer trapaceá-lo [IHN ANFIXEN]! Quem tem muito dinheiro pode especular! Quem tem pouco dinheiro, não pode especular! Quem não tem nada, precisa especular! Então nós aqui precisamos especular com aquilo que temos aqui nesse Clube de Strip: com os nossos corpos. Mas o Cosmo não pode especular!

[249]

IMPROVISACÃO! T encerra com um enérgico "agora me escutem!"

V – Onde está a minha cueca vermelha?

T – Por que vocês não me escutam?

I – Ali está ela!

N – Mas nós escutamos sim. Sabe, eu também tenho um Clube. Sim, é um Cassino de Jogos.

Tr – (*para V*) Olha só esse anel. Esse eu ganhei de um cara incrível.

V – Pequeno. Sem esse anel você é muito mais bonito, e se você colocasse ele no empenho, talvez conseguisse finalmente pagar a sua conta de telefone.

I – Volker, você teria um cinzeiro?

M – Onde está a minha jaqueta vermelha?

N – Eu também tenho um Clube. Um Clube simpático. Aparece lá um dia desses.

I – Posso passar?

Tr – E lá entra qualquer um?

N – Sim, lá entra qualquer um. Tudo é grátis.

T – Fora o jogo.

[250]

I – Volker, você poderia pendurar isso?

M – Mas onde é que está Sunny?

I – Aqui estão os seus bobes!

Tr – (*para T*) Vá por favor para o canto.

N – Naturalmente, nós fiscalizamos para que ninguém trapaceie.

I – Ah, aqui está o meu pulôver.

T – Agora me escutem, enfim!

M – Certas histórias não precisam mais ser escutadas com atenção porque a experiência não ajuda mais ninguém, em uma paisagem em que nada fica igual de um dia para o outro. Porque as pessoas,

que saem delas, das histórias, estão emudecidas. Porque as histórias não explicaram nada para as pessoas. Com certeza nada que elas pudessem precisar, em uma paisagem em que nada permanece igual. Há simplesmente acontecimentos demais, e todos estão envolvidos em acontecimentos demais para que as suas histórias possam ainda explicar algo a alguém.

T – Mas eu não estou contando uma história! O cara aqui só está elogiando o nosso Clube! Você deve estar resfriado, ou deprimido, ou alguma coisa do tipo!

[251]

N – Diga-me, o Mister Sofisticação está aqui? E Rachel e todas as outras garotas? Eu também tenho um clube!

V – Espere um pouco! Aqui você não pode ficar!

T – Naturalmente que ele pode ficar aqui!

V – Mas aqui é o meu guarda-roupas.

T – Ainda assim ele pode ficar aqui, me escutem! (*para M*) Amor, você está tão frio comigo!

M – O que te parece tão frio, Cosmo, só vem do fato de que a história que você gosta tanto de escutar, na qual as nossas vidas se tocam, nós simplesmente nos contamos essa história de outro jeito.

T – Mas esperem um pouco! As pessoas um dia foram tocadas pelas suas histórias. Vocês me escutaram um dia, quando eu contava histórias da minha vida. Não pode ser que eu tenha imaginado isso tudo.

Tr – Essa falta de interesse só opera {parece operar} como frieza [WIRKT NUR KALT], mas ela só não dá sempre a só a resposta ao ponto em que precisamos explicar o nosso interesse pelo outro.

[DIESE INTERESSELOSIGKEIT WIRKT NUR KALT, ABER DIE BEANTWORTET EBEN NICHT IMMER NUR DEN PUNKT, AN DEM WIR UNS DAS INTERESSE FÜR DEN

ANDERN ERZÄHLEN SOLLEN] Esse interesse é um comando {uma prescrição} [BEFEHL]. Eu

busco agora, no entanto, um interesse material. Não pelo reconhecimento no outro. Mas sim no ponto em que ele faz falta porque ali agora não se fala sobre a {narra a história da} coletividade.

[SONDERN IN DEM PUNKT, OW ES SCHWERFÄLLT, WEIL MAN SICH DA NUN MAL NICHT DIE GEMEISAMKEITEN ERZÄHLT]. Mas talvez lá ela exista, ilimitada. Só lá.

[252]

T – Me conte mais sobre o seu clube!

N – É um clube simpático. E todos podem jogar. Naturalmente, nós vigiamos para que ninguém trapaceie!

Tr – E lá eu posso entrar sem pagar nada.

N – Sim. Quem é esse?

T – No começo naturalmente qualquer um entra sem pagar nada.

N – O senhor vai gostar. Eu escrevo nos cartões: indicado por Maud. Tudo é de graça.

T – Fora o jogo.

N – Certo! (*para os outros*) Ele faz todas as propagandas, escolhe os números musicais e faz a direção.

M – Sério?

T – Eu escolho todos os números musicais e faço a direção.

M – Nossa, mas desde quando, isso? Agora ele quer de novo fazer tudo sozinho!

T – Precisamos deixar as pessoas com as suas crenças. Eles querem isso agora. Eles querem que isso tudo aqui seja de Christine Gross.

[253]

Tr – E no fim do dia sobra só o único nome.

T – Sim, exatamente, Christine Gross. Eles não me escutam mais! Todos eles só escutam as suas próprias histórias, e por isso eu ainda posso falar tão frequentemente que eles não tem conteúdo, que são pequenos-burgueses [SPIESSIG]... Eles não são proletários, não são selvagens que impedem o curso da produção, por aqui. Eles só têm na verdade a sua pequena-burguesia vazia de conteúdo [INHALTSLEERES SPIESSERTUM]. Eles não conseguem se manifestar politicamente, ficam tão entalados na sua psicologia cotidiana que nunca conseguem chegar a um ponto que os

coloque em cheque. [...DIE KLEMMEN DOCH SO SEHR AN IHRER ALLTAGSPSYCHOLOGIE, DASS SIE NIE AN EINEN PUNKT HERANKOMMEN, DER SIE IN FRAGE STELLT]. Esses aqui são só pequenos burgueses sem conteúdo [BLOSS INHALTSLEHRE SPIESSER], que se contam as suas histórias vencidas, da vida, do amor. Por outro lado, o colega mais elitista acredita na exploração flexível das faculdades de qualquer dependentes de salário como sendo uma cooperação racional. Com sanguinários selvagens e preguiçosos não se pode chegar a campeão mundial de exportação. O capitalismo, quieto e em calmo silêncio, confia nas qualidades do ser humano, das quais entretanto a maioria ele nega. Pequenos burgueses não têm conteúdo! Mas como é que os pequeno burgueses dizem então, que existem pessoas que não têm absolutamente nenhum conteúdo. E eles falam então sobre aqueles que precisam quebrar a cabeça para pensar sobre o seu próprio vazio de conteúdo. Pequenos burgueses não tem conteúdo. Eu também não posso garantir que isso aqui agora foi conteudístico. Eu dou o meu melhor mas com certeza eu mesmo também não sou. [ICH VERSUCH MEIN BESTES, ABER SICHER BIN ICH MIR AUCH NICHT]. Porque ainda há sempre na minha cabeça essa moral idiota, que eu tomo por política [DAS ICH FÜR POLITISCH HALTE]. [254] Mas só importa o que faz a mim e ao meu conteúdo vagarem pelo mundo, só isso é importante. Não o que me mantem vivo, assim como Rachel, todo o mundo tem direito à sua queda. E eu nunca privaria ninguém dessa vivência colossal. Mas o pequeno burguês faz isso quase sempre. Com o conselho sobre as experiências que se teve com isso. Mas eu gostaria de me livrar das experiências que alguém teve com a queda. Aqueles que sobrevivem a ela retornam todos emudecidos [KOMMEN DOCH EH NUR VERSTUMMT ZURÜCK]. O que significa provavelmente que ele não encontrou lugar. Eu simplesmente preciso ir nesse cassino. Apesar de todos os avisos.

V – O abandono da experiência é uma defesa legítima. Eu diria que para os viciados em drogas sempre se trata só de se livrarem de todas as experiências. Desse labirinto forçado de terror e mentiras.

M – Eu não lamento a perda da experiência. Eu quero me livrar delas. Eu não quero ter experiências

por meio de drogas, como alguns velhos intelectuais de formação duvidosa [ALTE HALBWEGS GEBILDETE INTELLEKTUELLE]. Eu quero me livrar delas! E queimar tudo isso aqui, todos os condutores da inteligência, inclusive eu.

I – (*na câmera*) Esse filme pode ser entendido como uma recusa do princípio de aproveitamento da nossa sociedade e reflete ao mesmo tempo a situação política da República Federativa da Alemanha no fim dos anos 60 e o mercado alemão dos filmes para jovens. [255] O diretor lança mão de uma forma "aberta", que se apoia {estabelece o} no envolvimento intelectual do espectador. Estranho, esse Kluge!

I – (*serve Whisky para Tr*) Dê-se algumas boas horas de folga e vá ao cinema!⁵

Tr – Eu paguei a corrida e desci. O que vocês querem de mim, afinal?

M – Sim, está tudo bem. Seja amigável.

Tr – Não é mesmo um pouco curioso? O taxista, com quem se veio até aqui, senta-se com a pessoa à mesa?

M – Então se retire do ninho de cobra! De onde é que você veio?

I – Mais alguma coisa para beber para o senhor?

M – Claro. Eu gostaria de um Whisky sem gelo.

Tr – Diezenbach.

M – O senhor conhece a Bellevue?

I – (*traz o whisky*) Senhor.

Tr – E como era belo o rio. Quando crianças, nós sempre íamos lá nadar!

M – Mas agora nós vamos para casa.

[256]

Tr – Para onde?

M – Para a casa do senhor.

Tr – Eu não vou voltar para a casa com um taxista. De onde vem o senhor?

⁵ *Mach dir ein paar schöne Stunden* é o nome de um livro sobre o cinema de Hamburgo.

M – Eu vim de Wetter, à beira do Ruhr. Ele também é um lindo rio. Ficava a sudoeste de Bochum.

Tr – Eu sou proprietário de clube noturno.

M – Como se chama o seu estabelecimento [LADEN]?

Tr – Crazy Horse West.

M – Esse eu conheço. Esse é o melhor estabelecimento [LADEN] da cidade.

Tr – Mas como é que o senhor se chama afinal?

M – Agora mesmo me chamaram de Eddie. Então, vamos para a sua casa [HAUSE]?

Tr – Lá não tem rio nenhum, Eddie. Em Diezenbach só tem córregos [BACH]. Eu vou ligar rapidinho para o estabelecimento [LADEN]. *(no telefone)* Alô, Eddie. Aqui é o Cosmo. Qual número está acontecendo agora? Sim, mas... só diz para mim... sim, mas quem está no palco agora? Me fala só isso, quem está no palco? Já está acontecendo o número do LOVE? Como... não, o número do LOVE? Como, você não conhece o número do LOVE? Você está há sete anos no estabelecimento [LADEN] e não conhece o número do LOVE? [257] Que letras estão no palco? Está LOV? LOV????!!! Rachel já está no palco, e o Vai? O Mr. S. já está cantando "I can give you everything but love..." ...me passe o Steve, você está totalmente bêbado... O número do LOVE já está acontecendo? Eu quase não estou escutando! Tem muito barulho aí! Fala para mim, já está nele??

I/N/T – Vem logo, Baby. Não seja tonto.

T – Vem logo, Baby, seja uma personalidade. Vamos lá para baixo...

N – ...e vamos nos despir dos nossos shows [ABZIEHEN]...

I – Exato! Vamos fazer um grande show! Nós vamos rir, vamos chorar. Chorar grandes lágrimas cintilantes, que se estatelam no chão, e nós vamos fazer as pessoas felizes. Que podem esquecer de si mesmas. Elas acreditam que são outras pessoas. Seja engraçado, leve-os a rir. Vamos, maestro, marque o tempo!

T – Na bolsa, está tudo indo para baixo [AN DER BÖRSE GEHT'S RUNTER].

M – Ah, mas isso não é nada de novo.

N – Você parece bem.

[258]

T – Você parece bem.

M – Você parece bem!

N – Não se preocupe, Vince, já está começando. Será uma noite fantástica.

T – Sim, exatamente!

M – Onde estão as garotas?

V – Lá em cima no guarda-roupas.

M – Onde estão as garotas?

Tr – Lá em cima no guarda-roupas.

N – Não, você fica aqui, querido!

T – O que é que ele tem? De qualquer forma não há nada de errado.

V – Olá crianças!

T – Oi!

M – Hi Sherry!

T – Então, você ainda está brava comigo?

N – Hi, Carol. Que bom que você está de volta.

V – Desculpa, fique de pé!

[259]

T – Ratazanas de duas patas, na nossa indústria fervilha disso.

N – Conte-nos o que se passou com essa ratazana. Estamos todos interessados!

Tr – Por favor me desculpem! Eu preciso fazer um anúncio! Ladies e Gentlemen. Mister

Sophistication vai entrar em cena mais vezes durante a noite.

T – Eu preciso fazer um anúncio! Você foi fantástico, Teddy.

V – Eddie!

T – Você foi fantástico, Eddie! Esse foi o Mr. Sophistication com a sua companheira. Meu nome é

Cosmo Vitelli, eu sou o proprietário do clube. Se o senhor tiver alguma queixa, eu atiro o senhor imediatamente daqui para fora.

M – Ele vai agora fazer uma viagem romântica com o senhor, a saber, para Viena.

T – Vamos agora!

Tr – Vamos!

N – Escute, eu te amo sim!

T – Isso é que é um socialismo sentimental!

[260]

Tr – Trata-se da igualdade política e econômica das pessoas. Você não pode com o seu amor simplesmente me tornar igual {a você} em todo e qualquer sentido.

N – Mas é que eu te amo porque você não é igual.

M – Mas aparentemente acaba de novo só com um abraço, para o qual Rainer Werner Fassbinder é a marca de gênero [GATTUNGSBEZEICHNUNG].

T – A equipe é abraçada, mas só se abraçam Alexander Kluge e Rainer Werner Fassbinder.

I – De qualquer forma, aqui só uma pessoa escreve o seu nome sobre os corpos, que são o que são desde que nasceram. O trabalho em mim é transcrito por meio de coreografias: Cosmo Vitelli.

M – Rainer Werner Fassbinder é a marca do gênero. Mas a equipe são seres concretos.

T – (*para V e N*) Aliás, em Viena conta-se que vocês dois são um casal.

V – Viena?? O número já começou? Mas é totalmente absurdo. Eu acho que você perdeu a sua entrada, Cosmo!

T – Meu Deus! Eu preciso ir para o cassino!

[261]

CLIP

N/Tr/I/M no carro, T fica do lado de fora, e quer pegar Sherry.

N – Oi! Podemos ajudar?

T – Meu nome é Cosmo Vitelli! Eu vim pegar a Sherry!

M – Se o senhor puder esperar do lado de fora?

T – Eu vou ver se ela já está pronta. (*quer entrar no carro*)

M – Não, é melhor o senhor se sentar do lado de fora.

Tr – Quem é o senhor afinal?

N – É melhor o senhor esperar do lado de fora por Sherry!

Alguém trás uma Sherry, T se senta no banco do passageiro.

M – O senhor é muito charmoso.

T – Eu posso te dizer o mesmo.

I – Oi Cosmo, eu estou pronta!

T – Espera! [ICH WILL DIR DIE ANSTECKEN!] Eu quero te contagiar!

[262]

CLIQUE DO CONTÁGIO [ANSTECKEN]

N – Talvez eu seja louco, mas o que eu mais gosto é de vodka on the rocks.

T – (*na câmera*) Sim, eu também acho que o senhor é louco.

N – Com uma pequena fatia de limão, que a gente coloca na língua.

Alguém coloca uma fatia de limão na língua de N, N e I saem do carro com o copo.

M – Entre no carro, Vai⁶!

N – O quê?

M – O senhor é, se chama Vai!

Tr – Como é que alguém pode se chamar Vai!

M – Entre no carro, Vai!

N – O quê?

Tr – Esse é o seu nome.

M – Pegue, Vai!

T – Ele disse: Vai! Você precisa pegar isso!

⁶ Pollesch faz um jogo de palavras, ao chamar a personagem de "Mal". Tentei reproduzir o jogo, aproximadamente, com Vai, no entanto, o efeito não é o mesmo, sobretudo pela multiplicidade de significados da palavra "mal" em alemão.

N – Ah.

[263]

M – Entrem no carro, Betty! Vai! Rachel!

I e N entram novamente no carro, atrás.

Tr – Ah, mas isso é entediante, ficar sentado aqui. Você viu como aquela velha ficou olhando para mim, isso está começando a me dar nos nervos.

N – Você sabe, eu não consigo entender como é que alguém pode dizer que, se está tudo bem para ele, então está tudo bem para mim também. E quando ele fica duro, quando ele perde no pôquer, aí então as minhas perguntas se tornam impertinentes, se eu quero saber o que há de errado. Eu tenho 1,50. Como dançarina eu não sou tão fácil de agenciar [NICHT ZO LEICHT VERMITTELBAR]. Como é que ele chegou a essa ideia, de que eu não cuido de mim mesma o tempo todo, mas sim que ele faz isso para mim. Que eu não tente o tempo todo me tornar agenciável com 1,50, como dançarina. Eu ainda quero discutir uma coisa com você. Se ele nos deixar dirigir a coisa, então eu vou querer jogar o mastro de navio.

I – Ah, não, merda. Não de novo o mastro de navio.

N – Ah, não, merda!

I e N descem do carro.

I – Parem de blasfemar! Você com a sua orquídea contagiosa! Olha, vai, como você está! Você não é uma dublê! Você não é nada, você mede 1,50!

N – Mas... A mão invisível que nos guia é mesmo a mão do mercado, se o Cosmo faz negócios por interesse próprio? [264] Então isso é verdade: "Por meio do único egoísta perseguindo os seus próprios interesses, promove-se o bem da sociedade de forma mais eficaz do que se ele realmente se propusesse a interceder pelo bem dos outros". Isso é verdade então?

I – Nem fudendo! Você não disse só: socialismo nunca mais. Você disse: socialismo nunca, nunca mais, e você se refere não só àquele do tipo sentimental. E agora você vem com o neomarxismo!

Não, responda à pergunta, seu cagão! Você disse ou não disse, e se você falar que você não tinha

falado, então... também não sei. Sim, o drops foi chupado. Quando você de repente está aí e não consegue certas coisas, precisamos te refrescar. Para que você não fique amargurado e acredite que a sociedade te enganou desde antes. Talvez ele tenha me prometido que eu conseguiria algo para você, mas eu meço só 1,50 e sou difícil de agenciar como dançarina. Isso não está dando certo. O que eu faço agora? E aí você quer jogar o mastro de navio.

N – Quando eu disse que eu não quero nunca mais... eu quis dizer na Austrália ou na Nova Zelândia, mas eu não me referia às coisas aqui...

I – Sua mentirosinha. Não houve socialismo na Nova Zelândia. Eu teria ouvido falar.

N – Mas eu não sabia ainda que algum dia estaria aqui nesse vagão! Aqui nesse vagão de circo que saiu de San Francisco.

[265]

I – Ok, sim, nu, mas compreensível. Mas mesmo assim...

N – Mas agora eu vou ficar amassando {massageando} [KNETEN] você por todo o tempo em que estiver aqui, as suas costas... Eu sou sua escrava. Eu faço isso o tempo todo, não só na páscoa ou no natal. Eu faço isso sem parar. Você fala, venha Pussy, faça algo de útil, e eu me aninho a você.

I – Você me massageia os pés, coça as minhas costas, e sempre que eu sair do banho você passa creme no meu traseiro!

N – Fechado!

I – Fechado!

I – Mas quando os negócios não vão bem é muito ruim para livrar-se dos escravos. Os assalariados, pode-se simplesmente demiti-los. Os escravos ficam pendurados na pessoa, e precisa-se continuar a alimentá-los. Escravos e crianças.

N – Vamos contar para a Rachel.

Tr desce do carro.

I – Se isso der certo, isso aqui com o carro, você e o Cosmo esperam aqui e nós estaremos de volta em alguns minutos.

Tr – O quê? Eu não consigo conceber que vocês sempre martelem todos sempre na mesma verdadeira porcaria. As pessoas dizem o tempo todo para vocês que uma igualdade política não tem a ver com amor e vocês falam aqui sempre a mesma porcaria sentimental.

[266]

N – O quê?

Tr – Eu ouvi dizer que você tinha dito. Eu só não consigo acreditar que você tenha dito agora.

Vocês dois têm mesmo nervos, vocês sabiam disso?... em vez disso vocês me perguntam, não, corta isso, vocês me dizem... que eu devia sentar com vocês ao lado do cagãozinho [BEI DER KLEINEN SCHEISSER], enquanto as garotas legais se apresentam em volta... não fique rodeando a minha sacola. Onde está o rapaz que estaciona os carros? Ou ele foi no Ruhr para se refrescar? Essa é o aconselhamento para a decepção? Agora ele tem um táxi aquático? A água conecta a região e refresca! Nós andamos de táxi aquático, ou somos refrescados, porque nós não conseguimos jogar o jogo da sociedade tanto quanto pensávamos?

I – Isso não é assim não.

Tr – Como é isso então, Rachel?

I – Vocês três são o nosso penhor.

N – Você é mãe!

Tr – Sim, na verdade nós sempre queremos ser uma equipe! Mas vocês vêm com essa desculpa toda a vez que vocês não querem me ter por perto em alguma coisa qualquer. Que eu sou mãe. Mas eu me ocupo de ser mãe na verdade sem nenhum interesse. Sobretudo, já que eu sei, que sempre sobra só o único nome. Do macho [MACKER]: Rainer Werner Fassbinder.

[267]

V – Mas que puta mãe desnaturada!

I – ...e provavelmente de qualquer forma ele não nos deixa guiar sozinhos.

Tr – O.K., eu vou dar uma sugestão a vocês!

I – Você fica aí sentado.

Tr – Mas eu preciso...

N – Me dá o seu cinto!

Tr – Não, ele é da Prada!

N – Por favor, me dá o seu cinto!

Tr – Qual é a palavra mágica?

I – Mais rápido, sua vadiazinha, mais rápido!

N – Isso é rápido o bastante para o seu cu ossudo?

Para o carro, todos entram.

Tr – Eu não estou mais com vontade de ficar aí acocorado que nem um bobo. Vai!

M – Vai, Betty!

[268]

N – Para onde é para eu ir?

M – Vai, Betty!

N – Por que é que a Betty tem que ir, afinal?

M – Então: venham crianças, vamos, Vai!

N – (*para Tr*) Mas isso não está valendo nem um pouco a pena! Eles só ficam olhando as suas tetas e o seu traseiro.

Tr – Talvez no seu caso. Não no meu. Eu tenho mais o que oferecer!

ANDANDO DE CARRO, CLIPE: MASTRO DE NAVIO

V – Eu sou Mike, o dublê, podem perguntar a todos aqui.

T – Vem, nós vamos jogar de novo! Jogar pôker! Yeah! O que é? Onde estão as cadeiras? Mas as garotas só refrescaram as roupas um pouco! As damas estão em volta! O senhor não está vendo?

Tr – Venham, garotas! Tragam algumas cadeiras para cá!

T – O que é? (*se deita na cama*)

Tr – Desculpe-me!

I – Então vamos começar! Dez dólares. Os dez e mais dez.

(deita-se ao lado de T na cama)

N – Eu mantenho os 20.

(deita-se ao lado de T e I)

T – Então estou fora.

(sai da cama)

Tr – Precisamos de mais Chips.

M – Eu coloco 30. Os 30 e mais 30.

(deita-se também)

N – Então estou fora.

(sai da cama)

I – Estou dentro!

(se joga de novo na cama)

T – Ah, escuta, eu preciso de mais crédito!

Tr – Sinto muito, senhor Vitelli, mas isso não é possível.

T – Um momento, o que significa isso? Eu vou receber crédito agora ou não?

Tr – Sinto muito, não dá!

T – Então eu te dou um cheque de mais de dois mil dólares. Aí você me cobra tudo daí.

Tr – Não, isso também não é possível, Mister Vitelli. Não posso aceitar cheques.

T – Eu tenho aqui. O que significa isso. E os cartões de crédito. Eu tenho verdes e laranjas e vermelhos e azuis... esses bastam?

[270]

Tr – Sim, isso é perfeitamente possível. Com cartões de crédito eu posso aceitar o seu cheque. Por favor assine aqui.

M – *(para N)* Os nossos olhos não se parecem. Os seus checam [CHECKEN] e os meus chamam [WINKEN]. Agora, isso é assim mesmo, Cosmo. Eles não podem se tocar em uma conversa olho no olho [GESPRÄCH UNTER VIER AUGEN]. Sempre é como se houvesse uma coletividade, um

alicerce para toda a compreensão, esses olhos no olhos, entre olhos semelhantes! (*para I*) Mas para mim um olho não se iguala ao outro. Não, mas eles podem se tocar de outra forma, em um ponto que normalmente não é levado em conta, ou que é sempre denunciado como sendo frio. Existem sim coisas materiais em comum entre os enfeitiçados [VERHEXTEN] e os enganados [VERARSCHTEN].

N – É? E onde eles ficariam?

Tr – Precisamos justamente procurar, Cosmo.

N – Uma pergunta, vai, quem deu crédito ao Mister Vitelli? Mmmmmhh? Sunny? Eddie? Quem deu crédito ao Mister Vitelli? (*ao T*) Mister Vitelli, então o senhor pretende pagar as suas dívidas com cheque.

T – O senhor vai receber o seu dinheiro! Como o senhor vê, eu sou 100% digno de crédito.

Câmera mostra o corpo de T.

Tr – Sim, um cartão de crédito dourado de benzina, isso não é um cartão de entrada para o ser coletivo, isso é um documento do valor inferior.

[271]

T – Talvez eu devesse gastar um deles?

Tr – Não, não. Assine aqui.

M – A mão dele está assinando agora. No entanto, ela poderia ter contado para si uma outra história, ou não ter escutado essa história de cartão de crédito...

I – Mas infelizmente há nele a consciência, que diz para ele o que o seu corpo deveria ser, quer dizer, que a mão precisa ser usada para assinar, ela não pode se portar de outra forma. A sua bunda não sabe escrever, meu pequeno, essa é a vantagem dela.

Tr – Quando alguém conta uma história, de um corpo para o outro, pode ser que só a mão entenda, e o resto não consiga acompanhar a história. Então a mão esquerda entende a história e a direita tem a sensação de que ela não tem nenhuma história, ou de que ela não está sendo referida [GEMEINT].

E o resto do corpo pode simplesmente vadiar [STREUNEN], e partes do corpo seguem a história,

outras partes seguem vadiando [STREUTER]. Ela também não pode derivar da semelhança com a outra mão algum tipo de entendimento. E talvez porque elas sejam espelhadas. Elas não são, quer dizer, não são nem um pouco parecidas. Uma mão percebe com muita força que sem dúvida deve ser a dessemelhança que lhe obstrui o acesso à história. Ou então ela vadia [STREUNT] junto com o resto do corpo e não tem nenhuma vontade de acompanhar uma história.

[272]

V – Mas a história que o Cosmo está contando aí nos toca. Ou ela só toca a minha mão ou as minhas hemorroidas? O que ela toca? Dado que a sua língua é irresistível, e talvez haja semelhanças entre a minha e a sua na base do nosso DNA, quer dizer, semelhanças com as quais fomos infectados, no tempo em que ele começou a colonizar as minhas células e não parou mais. Que pedaço foi mais tocado pela história e que pedaço foi cortado fora? O que eu tive que cortar fora de mim para acompanhar a sua história? Aqui o senhor não pode estacionar, Sir. Aqui o senhor receberá uma multa. Se o senhor quiser, vá um pouco mais para lá!

Tr – Para onde?

V – Lá para o lado!

Tr – O Cosmo Vitelli está aí?

V – Sim, Sir!

N – O senhor poderia buscá-lo por favor?

I – O clube parece bastante lucrativo!

T – Já volto.

I – Oi Cosmo! Fico feliz em te ver!

T – Volte para dentro, Vince! Com quem eu falo?

M – Com todos nós.

[273]

I – Ouça, Cosmo, o senhor não precisa ter medo! Nós só queríamos dar uma passada, e ver como o senhor está!

T – Então, eu estou muito bem!

M – Ele tem essa típica barba Fumanchu. Ele, como todos esses caras, é muito nervoso. Nunca se sabe se são Chino-americanos ou Americano-chineses. O nome dele é Ling.

T – Quem?

M – Ah, o agente de apostas {bookmaker} [BUCHMACHER]

T – O que é que ele faz?

Tr – Ele é agente de apostas. Como foi dito, nós estamos com esse pequeno problema, e o senhor poderia nos ajudar a resolvê-lo. Esse é o intuito da nossa conversa.

T – Acho que agora eu estou entendendo. Eu posso ser devagar para entender, mas não sou nenhum imbecil.

M – Isso também ninguém afirmou. Eu chamei o senhor de imbecil?

Tr – O senhor é esperto [CLEVER], Cosmo.

N – Esse sujeito nos deve uma quantia de dinheiro, e precisa pagar por isso.

[274]

Tr – Quem, afinal? Fumanchu ou ele?

T – Eu quero pagar as minhas dívidas, mas eu não quero acabar com ele [IHN UMLEGEN].

I – O senhor quer pagar as suas dívidas, mas não quer acabar com ele.

T – Sim, é isso mesmo.

I – O senhor tem o dinheiro?

T – Veja! Um momento...

I – Mister Vitelli. A primeira regra de um homem de negócios é que ele sabe do que está falando.

Mister Vitelli! Do que o senhor está falando!?

Tr – Quando de repente você está aí e não consegue alcançar algumas coisas é preciso te esfriar.

Para que você não fique amargurado e passe a achar que a sociedade te enganou desde o princípio.

N – Não é tão fácil fazer um novo contrato [ENGAGEMENT], Cosmo. Você está duro agora??

I – Que tipo de acordo é esse, Cosmo, em que você mata alguém para que lhe perdoem a sua

dívida? Você está louco? Ficou completamente louco? Eles vão te matar também em seguida!

Tr – Existe esse plano da coletividade, que produz continuamente as diferenças!

[275]

T – Sim, está certo, mas entre os meus olhos e os olhos do agenciador de apostas {bookmaker} chinês não há nada em comum, os meus checam e os dele acenam.

Tr – (*a câmera vagueia*) Os olhos fazem o que eles querem. Eles não querem mais ver, eles querem checar que nem você, meu querido. Querem tornar-se independentes. Eles não são mais disciplinados; fazem o que querem.

I – E o que é que eu faço agora com o meu certificado de conclusão de curso sem nenhum valor? Só um dos dois mil estudantes da minha escola conseguiu um emprego, e esse fui eu. Os outros lamberiam os beiços por isso aqui.

N – Mas uma classe baixa tão amorfa e os contornos amolecidos da classe explorada não são uma objeção à luta de classes como a estratégia política certa. Não é tão fácil fazer um novo contrato [ENGAGEMENT], Cosmo. Você está duro agora? Eu preciso saber disso, e talvez você se sinta incomodado por isso, mas fala para mim! Eu preciso saber se você está duro {falido}. E se eu posso gastar tempo com você ainda, esperando encontrar o seu esconderijo de dinheiro! [UND OB ICH MICH LÄNGER AN DICH HALTEN KANN UND DEIN VERSTECK AUS GELD] Isso que você enterra lá atrás. É bom enterrar o dinheiro, ele não deve de maneira alguma ficar na nossa frente!

I – Aqui! Forte e quente! Posso exhibir a minha dança para o senhor? Eu já estive uma vez com o senhor.

M – Não, é melhor não!

[276]

I – Eu não quero ser garçonzete, eu quero dançar aqui! Eu preciso de um figurino!

M – Venha comigo!

N – O senhor tem alguma música?

M – Sim, nós temos! Martin! Faça música negra boa?

I – Eu gostaria de dançar para o senhor, eu fui expropriado, de qualquer forma.

M – Mas para isso precisamos de um pouco de música negra!

Câmera vagueia, primeiro figurinos, depois cama, pernas e T subindo.

T – Por que a câmera sempre se torna independente?

I – Por que a câmera sempre ameaça tornar-se independente e não seguir mais a história?

N – Posso dançar algo para o senhor?

M – Sim. Quais catástrofes pode-se afinal exigir de nós?

[277]

Tr – Essa sociedade precisa sim de uma forma de aconselhamento [BERATUNG]!

M – Como se chama esse salto? [WIE NENNT MAN DIESEN SPRUNG?] TGV? Não é? Agora vá para lá e para cá, para que eu possa te assistir. O senhor não precisa mais dançar, só ir de um lado para o outro.

N – Um pastor peruano chamado Bruno me explicou o amor em Vino. Uma ovelha tem raça, uma mulher tem classe, mas uma Lama é Numero Uno.

T – Eu sou sua!

Tr – Biscate.

T – Por que eu não consigo o que eu quero ter!

M – Abra a boca! Agora, vai. Bebe! Então, está vendo, em parte, é assim tão ruim mesmo.

Tr – O aconselhamento, assim supomos, nos permite processar as nossas decepções, que resultam de que as pessoas descobrem que não conseguem jogar os jogos da sociedade tão bem quanto elas imaginavam conseguir, por exemplo, jogos por status. As pessoas se deixam aconselhar para conseguir vender a decepção como informação sobre o estado das coisas.

[278]

V – Se as pessoas contassem com a decepção, elas não precisariam de aconselhamento. Mas ninguém aqui conta com a sua decepção. Mesmo que tenhamos visto que o Cosmo aqui tome o

sucesso do seu local de Strip como uma piada... E esse aqui disse que não era uma piada!

N – Não, não é uma piada!

V - ...o alarme poderia ter começado a tocar para Cosmo, porque talvez isso seja mesmo uma piada.

No fim das contas as pessoas riem o tempo todo, então deve haver uma piada em algum lugar por aqui. Agora o Cosmo Vitelli aqui ficou decepcionado! E precisa de aconselhamento {conselhos}, depois que ele foi à falência.

N – Ei, qual é o seu nome?

V – Mike, o dublê.

N – Mike, o Dublê é o seu nome?

V – Isso você pode perguntar para qualquer um.

N – Ei, Marty, como se chama o sujeito?

M – Myke, o dublê.

N – E quem pelos infernos é Myke, o dublê?

V – (*passa a mão nos cabelos de I* [STREICHT I ÜBER DIE HAARE]) Tudo condicionado!

À beira do Ruhr.

[279]

I – As pessoas precisam contar permanentemente com a decepção! Mas eu gostaria muito de dançar para você!

M – Talvez eu devesse te dar uns conselhos. Mas eu também posso te aconselhar depois, para esfriar um pouco a decepção!

T – Nós precisamos refrescar as vítimas. Por meio do aconselhamento.

N – Por meio de um pouco de amolecimento [BERUHRTSEIN].

Tr – Mas eu também quero ser uma parte da Ruhrlândia. Eu queria poder atracar o meu iate ali atrás.

T – Agora você está refrescado?

M e Tr entram no Ruhr.

Tr – Parece que eu não consigo jogar esse jogo como eu pensava. Quer dizer, o jogo de pôquer sim, mas não esse jogo da sociedade. Eu só vou me certificar continuamente sobre as condições para ter uma vida boa, ainda que eu esteja muito longe de conduzir uma vida assim.

V – (*no vagão guarda-roupas, na janela*) A questão decisiva para nós é, contudo, como o aconselhamento, na respectiva forma cultural da sociedade, conseguirá esfriar as vítimas das decepções de suas esperanças, para que nem a sociedade nem a pessoa decepcionada criem prejuízos duradouros.

[280]

Na água.

Tr – O aconselhamento transforma o engano [BETRUG] em uma informação sobre o seu próprio lugar adequado na sociedade.

M – Quem vai me refrescar se eu não conseguir o que eu quero? A Ruhrlândia, lá para cima!

Voltam.

Tr – Se eu não puder atracar o meu iate ali para cima, eu vou ser esfriado.

I – E aquele que me esfria quer naturalmente que nenhum prejuízo duradouro se crie em mim e o fato é que eu me sinto seguro perseguindo as condições [WEITERHIN DER BEDINGUNGEN] de uma boa vida, ainda que eu esteja muito longe de conseguir o que eu quero.

Tr – Eu estou muito longe de conseguir o que eu quero, e por isso eu preciso me refrescar agora!

T – Então, estou refrescado.

M dança no palco. Quebra. Começa de novo da entrada. W no palco também. Pesca [ANGELT⁷].

N entra durante o texto de M. Dança.

281

M – Só coisas finitas [ENDLICHE] ganham um corpo, e então se nós não queremos esperar pelo fim [BEENDIGUNG] natural que é a nossa morte ou a outra forma de fim, que é quando o dinheiro acaba..., como podemos gastar menos tempo para além dessas limitações? [WIE GEBEN WIR UNS

⁷ Trata-se de um momento em que o "boom-man" coloca o boom, o microfone, pendurado em um pedestal, na boca dos atores, que dançam no palco, como se fosse uma vara de pesca, e os atores, os peixes.

ÜBER DIESE LIMITIERUNGEN HINAUS WENIGER ZEIT?]) Talvez se recuarmos um passo e fizermos tudo de novo?

Durante o texto de N entra I. Dança.

N – As coisas são finalizadas [WERDEN BEENDET] quando o dinheiro se acaba, ou quando nós morremos, ou quando elas morrem. Mas os meus vizinhos limitam a falsa infinitude [SCHLECHTE UNENDLICH]⁸ quando eles fazem tudo de novo. O que eles querem afinal? Ali não existe nenhuma continuidade [ZUSAMMENHANG]. Eles fazem tudo novo. E não se sabe por que, para eles o tempo não passa como continuidade?

Durante o texto de I, entra T. Dança.

I – Eles interrompem e fazem tudo de novo. O que é que eles estão fazendo? Acabando com a falsa infinitude? [282] A continuidade? [DIE KONTINUITÄT] Para isso eles só precisam esperar que o dinheiro acabe ou que eles morram!

Durante o texto de Tr entra T. Dança.

Tr – A continuidade é discutida em um lugar de onde os corpos fogem para se esconder no infinito [DER ZUSAMMENHANG WIRD JA AN EINEM ORT DISKUTIERT, VON DEM AUS DIE KÖRPER INS UNENDLICHE VERSTECKT WURDEN]. E para se tornarem corpos de novo, os meus vizinhos precisam delimitar a falsa infinitude. E não se pode vir com esses assessórios como natureza ou economia. Morrer não é a única maneira de se tornar um corpo. E também não que o dinheiro acabe.

T – Para onde os corpos deviam ir? Para onde se deve ir com os corpos para que não se saboreie o seu fim. Para onde os corpos deviam ir em um amor perfeito?

N – Se eles não pudessem reter [ANHALTEN] o tempo, no aqui e agora, então eles não teriam absolutamente nenhuma história, só aquelas que eles precisariam contar!... Por isso o Kluge pode falar por tanto tempo: a equipe. Eu mesmo participei de um filme policial que se chamava Equipe Berlim [TEAM BERLIN]. Ali eu também era só um facho de luz ao lado de Ralf Herfort.

⁸ Paulo Menezes, na edição brasileira (ed. Paz e Terra, São Paulo, 2005), da *Fenomenologia do Espírito*, de Hegel, utiliza *falsa infinitude* para traduzir o conceito hegeliano de *schlechte unendlichkeit*. Decidimos manter esta solução.

Tr – Cosmo, ei, Cosmo, venha aqui! Cosmo! Venha! Você já achou o chinês?

T – Eu preciso terminar o meu show!

[283]

Tr – Você sabe que eu gosto de você, então me faz esse favor e venha junto para fora! Cosmo!

Para o barco com a câmera.

T – O que é isso?

Tr – Tudo certo.

T – Ah, é?

Tr – (*para M*) Dê-a para ele.

M – Quer carregá-la? Confira a munição. Assegure-se. Nós organizamos um barco. Ele está exatamente atrás do nosso. Você vai nele. O barco é quente. Mas antes das 2 horas não vem nenhum aviso de busca. Observe-o para que você saiba com qual navegar. Ele é automático. Nós fizemos ligação direta. Então eu não afogo o motor. Não tem chave. Cosmo! Presta atenção! Não pode ficar nada desaprimado. Use a escada traseira. Antes espere ainda em algum lugar e compre um pouco de carne. Ele tem três cachorros. Compre talvez uma dúzia de hambúrgueres. Mas sem mostarda e sem pepinos. Também sem ketchup. E sem cebola.

N – Viemos a saber de fonte segura que BenQ vai para a cama às nove. Então, você não vai ter dificuldade.

T – Eu achei que ele se chamasse Harry Ling?

[284]

N – Nós nos enganamos. Ele tem vários guarda-costas. Eles vigiam [KONTROLLIEREN] a noite toda. Eles são rápidos e silenciosos. Também há arames esticados pelo chão, para tropeçar. Para a volta, você pega um táxi. Jogue a arma fora. Cuide para que não fique nenhuma impressão digital. E examine o livro, está tudo aí. É a sua bíblia.

Tr – Eddie! Você está com o título da dívida? Mister Vitelli, você quer conferir de novo? Esse aqui é o original. Você nos deve 23000 dólares. Essa aqui é a confirmação. Você pode rasgar essa aí, se

quiser! Ah, rasga aí!

M – Ei! Tome cuidado com o fio no chão!

Tiro (do chinês). Em seguida, dispara atrás dos seguranças, mais tiros.

De volta ao vagão guarda-roupas.

V – Cosmo, o que aconteceu?

M – Fui baleado.

N – Você pode levantar, você está em cima da minha jaqueta.

Tr – Vá para o outro lado.

M – Agora eu posso continuar assim sempre! Mas talvez não dê mais.

[285]

T – Dá sim. Alguém só precisa te refrescar depois dessa decepção. Até agora tudo tinha funcionado.

Tr – Cosmo, você está sentado na minha jaqueta!

M – Vocês poderiam me escutar?

N – Manda bala!

M – Eu fui baleado, e a minha pergunta é: esse corpo pode, sem um olhar que o organize...

V – Onde está a minha tanga vermelha?

M - ...eu posso classificar esse corpo de outra maneira...

V – Era uma Magnun? Ou uma Colt? Ou uma Kalaschnikoff? Eu amo armas!

M - ...ao invés de dizer que este é um erro, que prejudica a minha saúde.

N – Você pode me dar o meu chapéu?

M – Alguém aqui está me escutando em absoluto?

Tr – Sim, claro, você é o chefe aqui.

M – Talvez eu possa dizer que não me pertence, o tiro na barriga, e a trama, e a bala aí dentro...

talvez eu possa fazer isso.

[286]

N – Não, esse não é o seu tiro na barriga, ele pertence a alguma outra pessoa.

M – Eu não sei o que dizer. Quer dizer... comigo não tem nada demais, sinceramente. Mas ninguém quer saber disso aqui, de qualquer forma. Minhas entranhas estão se retorcendo. Eu preciso de algo. Eu não sei do que eu preciso. Eu não esperei por isso. Por um truque sujo como esses. No fim eu fui baleado.

T – Para mim tanto faz. Sabe, eu acredito que o que aconteceu não foi especialmente bom. Quer dizer, o que aconteceu o tempo todo. Eu sei, parece que não aconteceu nada. Porque todos que retornam ficam mudos, mas... Você não quer ir ao médico porque você acha que pode continuar vivendo com a bala. Eu não quero mais te ter em casa, porque eu simplesmente não sou forte o bastante para você.

I – Para saber o que impulsiona esse corpo, o que é a consciência, precisamos agora arrancar os nossos corações do corpo vivo. Para separá-los da consciência, ou de uma suposta consciência. Para mostrar que isso não está aí. A alma. Aí não há nada além de tremores e retrações [AUSSER ZUCKUNGEN UND SICH ZUSAMMENZIEHEN]. Quando os corpos ameaçam querer viver uma vida própria? E porque eles ameaçam com isso? Eu posso dissecar cada lugar de mim e fazer tremer e contrair em uma mesa de laboratório. Eu posso fazer do meu corpo um mapa da dor, e eu sempre chego aos mesmos tremores e contrações, e aí ninguém é mais valioso que o outro. [287] E isso fala sim de um mapa da dor. Eu não preciso de nenhuma dor, no coração ou na alma, por meio das quais eu deveria apurar esse corpo! Que dariam ordem e organizariam esse corpo. Eu não preciso comprovar este texto aqui com a minha biografia! Algo como a alma não é necessário para o tremor e a contração dos músculos, esse veneno também pode ser feito de ácido ou alfinete ou faca. O efeito da consciência e o do bisturi são o mesmo. Só que o bisturi não faz nenhuma diferenciação. A consciência importuna os órgãos com hierarquias e histórias. Mas o bisturi, não.

T – Porque não há nenhum tremor e contração mais valioso do que outro, Cosmo, em um mapa da dor. Essa bala não precisa prejudicar igualmente a sua vida inteira. Mas normalmente isso é contado assim.

Tr – E essas dores nesse mapa poderiam se solidarizar e contar uma nova história do seu corpo.

M – Posso classificar o meu tecido a partir da massa dos tremores e dos gritos? E isso me rende a criatura que eu sou!? [KANN ICH MEIN GEWEBE KLASSIFIZIEREN NACH DEM MASSE DES ZUCKENS UND DES SCHREIENS, DER MIR AUSGELIEFERTEN KREATUR, DER ICH BIN!] A morte não é assustadora. Só as representações costumeiras da morte são assustadoras. Deve ter sido anunciado o que mais se aproximava da morte, para se estar treinado. As vidas vividas não são assustadoras, só as representações delas. Trabalho de equipe na vida vivida [GELEBTEN LEBEN] não é assustador, só o discurso sobre ele, porque ele sempre só se transforma no único nome: Rainer Werner Fassbinder, esse cuzão. [288] O chefe é assustador, a representação de uma equipe é assustadora, mas não a vida em equipe. Eu posso me destrinchar em um mesmo tremor e convulsão, e não nas mesmas hierarquias que a dor da minha consciência me impõe? E que depois sempre só me diz que eu sou isso aqui. Ainda que o meu coração seja estimulado na mesa de laboratório, eu preciso ser aquilo em que as dores são infligidas.

T assume o tiro na barriga.

I – Cosmo, o que aconteceu?

T – Eu fui baleado! (*para I*) É tão fantástico que você se preocupe com isso, que eu me sinto como um Star, Rachel! Eu não sei como você faz isso!

I – (*na câmera*) Sim, eu também não sei como.

T – Sim, nós fazemos isso agora sempre entre 12 e 6!

M – Por que eu não posso mais reconhecer nada? Por meio de semelhanças? É como se o plano de toda formação de coletividades tivesse sumido entre nós. Para onde ele foi? Ou, para não falar como um sentimentalóide [KITSCHNUDEL]: quem o levou embora? Por isso é que as facas voam por aqui, para que eu não ataque de repente de sentimentalóide. As questões sobre o contato [BEHRÜHRUNGEN] deixam frequentemente essa impressão de que queremos nos sentimentalizar {kistschchizar} aqui. [289] Que estamos nos referindo a seres humanos, ou a corpos trêmulos. E também não é que eu sinta falta dele. Do plano! Eu estou muito bem humorado quando pergunto: por que eu não posso mais reconhecer nada. É como se eu não estivesse mais sendo forçado a nos

pensar como semelhantes. Agora eu posso simplesmente partir e buscar semelhanças, e eu não preciso mais narrar nenhuma semelhança para mim, com a qual depois eu só tenho a experiência de que elas nos separam. Essas semelhanças. Não estão aqui.

T – Posso contar de Oberhausen para vocês?

I – Levanta um pouco, você está sentado na minha camiseta!

T – Uma fatura de desconhecimento e representações falsas. Vocês poderiam me escutar?

Tr – Alguém viu o meu paletó?

T – Eu não sei o que fazer com o meu tiro na barriga. Eu não posso simplesmente fingir que ele não está aqui!

N – A gente devia te levar para uma médica reformada [REFORMMEDIZINERIN].

Tr – Você fala no modo do silêncio [MODUS DES SCHWEIGENS]⁹. Como assim?

T – Talvez todos nós façamos isso. Talvez a vida só esteja pendurada na beira dos meus lábios.

[VIELLEICHT HÄNGT DAS LEBEN NUR AM RAND MEINER LIPPEN]

[290]

I – Eu não tenho a menor ideia da experiência que você está tendo aí, Cosmo.

T – Eu acho que as pessoas chamam de voltar a si. Só que muito, muito devagar.

N – O que há de errado com ele afinal? Ele gostava muito do clube de strip. O crazy horse.

I – Nós estamos aqui no crazy horse. E algum cavalo louco derrubou ele, e agora ele está tentando organizar os seus ossos e a sua alma.

Tr – Nossos olhos não se parecem. Os seus checam e os meus acenam. Existem no entanto materialidades em comum entre enfeitiçados e enganados.

T – É? Onde elas estão?

M – Normalmente elas ficam encobertas por alguma diferença qualitativa. Mas elas estão aqui. Os enganados [VERARSCHTEN] têm olhos que não são semelhantes entre si, mas o que pode ser a base para um entendimento é o próprio fato de ser enganado. Nós nos narramos semelhanças onde

⁹ Referência ao conceito de consciência [GEWISSEN] de Heidegger, no *Sein und Zeit*: "Das gewissen redet einzig und ständig im Modus des Schweigen" (HEIDEGGER, *Sein und Zeit*, par. 56)

segundo Darwin não existe nenhuma: as semelhanças dos nossos corpos. Mas nós não narramos nunca a semelhança da nossa enganação. Neste ponto examinamos sempre as diferenças qualitativas.

T – Escuta! Se você foi baleado, devagar você consegue de novo organizar a sua alma, exatamente tão devagar quanto o seu corpo.

[291]

N – Levanta, Cosmo, você está sentado no meu casaco!

Tr – Não, aqui também não dá para você ficar. Vá ali para o canto!

T – A minha alma pode sem preparação começar a boiar na frente de si. [MEINE SEELE KANN VORAUSSETZUNGSLOS VOR SICH HIN DÜMPELN]

N – Você só precisa impedir que o seu tiro na barriga fique te levando só a saltos de ideia amolecidos.

T – Sim, Rachel. Obrigado pela dica.

N – Meu Deus, não. Eu não vou morrer agora. É só uma ferida de tiro!

Tr – Eu olho nos seus dois olhos e vejo o que eles tentam ver mas não conseguem mais. Eu queria me colocar sobre você [AUF DICH DRAUFLEGEN], Cosmo, enquanto você morre. Como puderam nos dizer só que nós nos reconhecemos um no outro. Que mentira! Que perda de tempo!

N – Pare de dizer essas coisas!

T – Vai um pouco para o lado, Cosmo.

N – Vocês não se perguntaram nem por um instante, onde é que talvez eu estivesse metido?

T – Bom, nós estávamos um pouquinho curiosos, sim.

[292]

V – A sua morte é tão entediante, e isso ainda é melhor do que se ela fosse algo de assustador, algo sensacionalista. Eu esqueci logo em seguida da sua morte. Ela não me interessa.

N – Essa falta de interesse não é ruim. E essa dessemelhança de 100%.

M – Não é verdade que os olhos fazem o tempo todo alguma outra coisa, totalmente diferente?

Checamos, ou acenamos, ou somemos? Que eles aceitam continuamente novas tarefas, reagem continuamente para que nada em volta deles fique inalterado, como depois de uma guerra? Eles não são continuamente formados de novo pelas suas condições de existência? Que justamente são continuamente outras? O lugar da experiência talvez não sejamos mais nós, mas isso não é nenhuma razão para lamentos.

V – A habilidade consiste em soprar a vida para fora da beira dos seus lábios. Um descambar para o sono. Por que você quer ver com os seus olhos de novo? Eu estou achando bom, como eles estão acenando para mim.

Tr – Esses sentimentaloides aqui, ao contrário, pensam sempre que eles poderiam narrar-se a seleção de algo mais belo. Esses sentimentaloides que acham que todo mundo poderia ser amado. Isso não funciona mais. Nós precisamos de outros tipos de contato [ANDERE BERÜHRUNGEN]. Contatos que talvez não sejam tão calorosos como aqueles do cara com quem eu tenho filhos, mas que talvez sejam frios o bastante para se anteporem ao mundo como uma forma de solidariedade. E para dizer: eu quero os contatos frios com as mulheres que criam os filhos deles, e têm muitas, muitas dificuldades, e não com o cara, com quem eu tive os meus filhos.

[293]

N – Meus filhos! Como mãe, eu quero, naturalmente, que tudo fique bem para eles. Mas eu também não preciso me narrar a manteiga derretida, o melodrama do tempo e da vida e do amor que só nos separa. Também a mim enquanto mãe, ele me separa deles. Eu preciso sempre narrar o que meu é de comum como comunidade com a criança, e não o que eu tenho em comum com outras mulheres cuja criação dos filhos é difícil, difícil, imensamente difícil!

M – Querido Cosmo, nós não precisamos mesmo nos tornarmos sentimentaloides aqui, não é?

N – Não, mas ainda assim me balearam. Ninguém se perguntou se eu ainda estou vivo?

I – Sim, sim. Nós já nos perguntamos, onde será que você se meteu.

N – Aos poucos está ficando claro para mim que todos eles não têm nenhum interesse em mim, como um tipo de defesa, mas o que é que eu ganho como compensação para isso? Era tão lindo, o

interesse.

M – Sim, o que você ganha como compensação para isso? Que nós não temos que nos importunar mutuamente com uma verdade sobre o ser humano. Esse corpo não forma o fundamento para uma verdade. E aliás para absolutamente nenhuma verdade que de alguma forma ainda se sustente. Nem para a última ainda vigente. [294] Não existe verdade dentro da realidade dele. O que você ganha então como compensação pelo interesse? Ou pelo amor que deveria ser a condição para uma igualdade? A sua realidade!

I – Nós não podemos confiar aqui nada à boa vontade, nem ao amor.

T – É, principalmente aqui nesse guarda-roupas.

I - ...mas para todos os esforços trata-se de se opor à falta de amor e de misericórdia da natureza, contra a qual a espécie precisa se unir.

N – Mas nós não somos uma espécie! Isso é Darwin!

T – Sim, a partir da evolução das diferenças mais preciosas, ou chamemos de variabilidade. Então isso é Darwin.

N – Para que nós deveríamos então nos unir? Sem amor, sem interesse?

Tr – A igualdade dos seres humanos não pode ser confiada ao amor. Nem à boa vontade, que ao menos neste guarda-roupas já não existe mais. Mas onde temos alguma coisa a ver uns com os outros, se não existe mais o interesse?

M – Boa vontade e tolerância são só máquinas de seleção que nos separam, nós somos absolutamente diferentes, nós não temos nenhuma semelhança. [295] Você e eu. Só há as materialidades em comum entre os enfeitados e os enganados. A evolução não é a testemunha principal para que nós tenhamos o direito de nos desviarmos da natureza, um direito do mais forte.

I – Com violência não se pode alcançar nada? Não, com amor não se pode alcançar nada.

M – Sim, só tornar-se uma pequena esquerda fofinha.

T – Falaram as pedras vermelhas, que luzem de baixo!

M – O quê??

I – E também é muito importante dizer que eu não tenho aqui um problema com o amor, no momento, com o que se gosta tanto de neutralizar a tese: que a pessoa só tem algum problema com o amor, mas na verdade depois ela gosta muito de se incorporar a uma história de amor. Ao contrário, eu não dou absolutamente nenhum valor a isso. Não se pode alcançar absolutamente nada com o amor. E pode-se dizer isso sem que se tome a pessoa por neurótica ou irônica ou cínica. Isso também não é dito por ninguém como decepção: que o amor não pode alcançar nada. Eles todos se amam. Os caras que deveriam na verdade ser mortos, eles também amam os seus filhos e as suas mães. Falando sério, não pode ser isso o que nos conecta a todos, essa porcaria. O amor de mãe não pode ser o que nos conecta, não o trabalho que é difícil, infinitamente difícil! [296] O discurso sobre equipe do Alexander Kluge não nos conecta, quando ele depois de oito minutos fala de novo só o único nome: Rainer Werner Fassbinder. Isso não conecta ninguém, um nome. Nós não temos um nome, nós não somos nenhuma espécie. E nenhum nome pode ser o substituto para essa espécie.

I – O que você ainda quer dizer, Cosmo?

Tr – Por maiores que forem os meus esforços para me manter vivo, eles não são ouvidos, ou então os outros só ficam entediados com isso. Embora eles falem com você, a sua vida não os toca, e aí está algo de que podemos nos ocupar: as vidas não se tocam ali onde nós suspeitávamos. No ponto de uma última verdade válida para o ser humano. Ali não há absolutamente nenhum contato. No amor. Na boa vontade. Na tolerância... não em um sentido moral ou psicológico, mas sim, concreto. Nós não podemos mais fingir que a vida dos outros nos toca. A questão é, onde elas nos tocam realmente, quer dizer, onde temos a ver uns com os outros?

N – Eu não sabia o que eram os seus olhos! Mostre-os! Que eles eram tão concretos. Eles faziam outra coisa, totalmente diferente, os seus olhos, procuravam uma outra forma de olhar alguma coisa, sem forma ou espécie. Eles checavam ou acenavam, os seus olhos. Eles faziam outra coisa totalmente diferente.

[297]

T – Como se eles fossem feitos só para isso. Para a morte. E agora alguém poderia dizer, está

chegando ao fim. Mas os seus olhos foram feitos só para isso. E agora alguém poderia dizer que eles estavam cansados e não conseguiam mais ver, mas é tão fácil neutralizar olhos agonizantes dizendo que eles estão cansados, mas o fato é que eles acenam [ABER DAS IST DOCH SO, DASS SIE WINKEN]

V – Cosmo. Parece que os nossos olhos seriam baseados em uma planta [BAUPLAN] comum. Mas os seus checam e os meus acenam, você não vê? Quando você morre os seus olhos estão no devir. Talvez pela primeira vez eles se tornem alguma outra coisa. Agora eles ainda te olham no espelho, mas em algum momento eles vão acenar. Depois de terem checado por tanto tempo, Cosmo! E não é ruim se você não vir mais com estes, mas sim com aqueles olhos que são os gestos, essa brisa de um gesto, que sopra a vida para fora da beira dos seus lábios, de onde ela pende! A sua vida pende às vezes da beira dos seus lábios, e você não sopra ela para fora. Porque você ainda quer ouvir a história da sua vida, mas acredite em mim, essa história não existe. Não existe nenhuma história da sua vida. Existe só a libertação urgente de algo. E só para você; e para nenhuma história.

F/S/K: Ja!

C: Mein Sohn! Und einmal, ein einziges Mal schien meine Sonne hell. Für fünf Sekunden, ich weiß nicht mehr, wann und wo. Es kann sein, bei einer Premiere in Becklinghausen oder an dem Tag seiner Geburt.

Regie Bernd Pöllmann
 Bühne Bert Neumann
 Kostüme Nina von Mechow
 Kamera Ute Schall
 Dramaturgie Anne Quifones

Eine Koproduktion der Volksbühne am Rosa-Luxemburg-
 Platz Berlin mit dem Ringlokschuppen Wilhelm an der
 Ruhr und der Kulturstadt Europas Ruhr, 2012
 in Zusammenarbeit mit dem Theaterbüro des Kultur-
 Betriebs und dem Projektbüro Stadtjubiläum 2008,
 gefördert vom Ministerpräsidenten des Landes Nord-
 rhein-Westfalen und der Kunststiftung NRW.
 Premiere in Wilhelm am 04.04.2008. Open Air im
 Rollende Road Schau-Belt/Berliner Premiere am
 11.08.2008

I Inga Beuch
 T Christine Groß
 W Nina Kronjäger
 M Martin Leberenz
 Tr Trystan Pütter
 V Volker Spengler

T: Wollt ihr die Geschichte nun hören oder nicht?

W: Schließ schon los!

V: Wir sind alle gespannt.

Tr: Was ist?

117

T: Diese beiden Mädchen haben wir heute gefangen,
 sie mit nach Hause genommen, ihr den Schwanz abge-
 schnitten ...

V: Wo ist mein roter Slip?

I: Ach, da ist er ja!

W: Steht da mal kurz auf! Du sitzt auf meiner
 Jacke!

T: Ja. Also ... diese beiden Mädchen ...

Tr: Gehst du mal in die Ecke?

V: Diese beiden Mädchen ...

Tr: Nein, hier kannst du auch nicht bleiben!

W: Du bist der Boss, natürlich wollen wir sie hören.

Tr: Richtig!

Tr: Also diese beiden Mädchen haben eine Rattie gefangen, sie mit nach Hause genommen ...

Tr: Como! Wovon redest du?

W: Was hat er denn? Ist doch sowieso nichts los!

Tr: Der Schuppen ist leer!

W: Oh, schon wieder!

I: Sag mal, wie geht's dir denn? Du siehst irgendwie gar nicht gut aus.

W: Du? Was soll denn sein?

Tr: Welche Läden gehen denn noch vor die Hunde?

W: Was?

Tr: Es kann doch nicht nur unser Laden sein, der vor die Hunde geht. Welche Läden gehen denn noch vor die Hunde?

I: Irwins Laden geht auch vor die Hunde.

T: Und Evans Laden.

Tr: Eva hat einen Laden?

W: Und Johns Laden und der Laden von den Finnen! Und auch der Laden von Kirk!

Tr: Und Francine Laden auch.

W: Und der Laden von Carol auch! Und Susie Laden hat dichtgemacht. Und Steves Laden.

T: Hört mir doch mal zu!

W: Como, stehst du mal kurz auf, du sitzt auf meiner Jacke.

W: Como, gehst du mal kurz da rüber?

Tr: He, hier kannst du auch nicht bleiben.

T: Also, diese beiden Mädchen haben eine Rattie gefangen ...

V: Das liegt an der Zeit. Was denn? Dass alles vor die Hunde geht. Was denn? Ein paar Typen geht's doch super.

Tr: Was denn?

T: Mir!

I: Dir geht's super?

W: Come, läßt du mich mal durch?

T: Ja.

W: Na, hier kannst du auch nicht bleiben, geh doch mal in den anderen Wagen.

T: Also, diese zwei Mädchen haben eine Katze gefangen, sie ist nach Hause gekommen, ihr den Schwanz abgeschnitten, und dann haben sie eine Pfanne genommen und den Schwanz darin gebraten und ihn gegessen ... das ist doch gruselig, wenn man so den Rattenschwanz isst ... ich finde das ekelhaft ... und alle Enden's vollkommen normal ...

130 W: Gehst du mal kurz aus dem Weg, bitte. Hier muss irgendwas meine Jacke sein.

T: Kannst du das mal hier aufmachen?

I: Kannst du mir mal den Rücken eincremen?

T: Irgendwie hab ich das Gefühl, auch berührt die Geschichte überhaupt nicht.

W: Welche Geschichte? Und jetzt könnte er vor sich hinheulen, er als Chef dieses Nachtclubs, weil man ihm nicht zuhört ...

T: Jetzt könnte ich vor mich hinheulen, weil man mir nicht zuhört. Aber diese Interessiertheit muss ja nicht schlecht sein, vielleicht versuchen sie ja nur, mich darauf aufmerksam zu machen, wie breit

ich mich hier mache, in ihrer Garderobe. Ich meine, ich versuch doch am Leben zu bleiben, und das heißt dann doch, dass ihr auch am Leben bleibt.

V: Ja, aber wir versuchen ja auch am Leben zu bleiben.

W: Wer nicht untergeht, obwohl andere für ihn planen, könnte die Flügel ebenso gut gleich selbst in die Hand nehmen.

I: Wer durch dieses ganze ausgeweidete Sozialstaats skelett navigiert, um sich das zu holen, was noch zu kriegen ist.

W: Wirf doch mal den Föhn hier rein! (in die Kamera) Ich weiß mal wieder nicht, warum mich das alles nicht berührt! Aber vielleicht ... vielleicht ist das endlich mal ein Grund, sich hier nicht mehr einzuklinken, sondern zu gucken, wo da sich wirklich berührt. Welche Stelle an mir, mit welcher Stelle an dir.

T: Hörst doch mal zu!

I: Ja gut, wir könnten dir zuhören. Aber keine Utopie der Welt ist damit zu erreichen, dass wir beschließen, gute Menschen zu sein. Das hier ist nun mal ein Nachschub mit Anträgen zur Mafia und so. Das geht auch alles zu regeln, ohne zu beschließen, gute Menschen zu sein, es gibt auch einen Sozialismus jenseits seiner sentimentalsten Seite. Es muss auch eine gesellschaftliche Uto-

pie geben, die auf gegenseitiger Interesselohnigkeit basiert. Die nicht jammert, weil hier wer was nicht subört, jenseits eines Sozialismus aus Jux und Toleranz ...

Fr: Ich glaube, die wollen mir gar nicht subört. Vielleicht hören die nicht zu, weil das eine notgedrungene Philosophie der Armut ist, hier alles zu verheizen, hier alle Erfahrung loszuwerden.

298 Mr: Das muss doch endlich mal nicht als Verlust zu sagen sein, dass ich hier versuche, alle Erfahrung loszuwerden. Aber mein Gegenüber liest das immer als Ironie, oder als hätte ich einen schlechten Tag, oder als müsste ich mich nur zusammenreißen. In diesem Stripclub hier tun alle so, als müsste ich mich nur zusammenreißen.

Mr: Stevies Laden hat auch dichtgemacht. Und Suzies Laden schon lange. Das Team ist nicht mit Toleranz zu haben ... Es beschließen, gute Menschen zu sein, reicht gerade mal fünf Minuten, und dann meldet sich der Sozialismus von der sentimental Seite ab und die Vorrichtung schlägt so, nach der wir immer den einen Namen nennen sollen. Immer nur den einen. Rainer Werner Fassbinder.

Fr: Was soll das denn?

Fr: Hört mir doch mal zu!

Fr: Sag mal, Coeco, kannst du mal kurz aufstehen; du sitzt auf meiner Jacke.

Fr: Die wollen hier alle nicht einer Geschichte des Kosmos folgen, die nur schwärmer mit ihnen zu tun hat. (In die Kamera) Pöcklich interessiert ich mich nicht mehr für dich, und ich könnte das erleben als etwas jenseits einer sentimental Sorte von Sozialismus. Kein Jux und kein Humanismus mehr zwischen uns, kein Jux und keine Toleranz ...

Fr: Du kannst da noch nicht bleiben.

Mr: Ne, jetzt musst du da mal aufstehen ... Vielleicht ist es gut, kein Interesse aneinander zu haben, vielleicht ist das kein Verlust sondern das Aufgeben von den Punkten, an denen wir nur moralisch und psychologisch voneinander berührt sind und uns berühren, und nicht dahin sehen, wo sich unsere Leben wirklich berühren. Vielleicht ist es gut, was die Heinhof sagt: Frauen, die Kinder erziehen, haben es schwer, schwer, unheimlich schwer, und sie betonen es immer wieder. Sie sucht den Punkt, wo die Frauen nicht immer nur mit diesen Typen zu tun haben, die mit ihnen eine Familie gegründet haben. Der Typ hört sowieso immer weg. Und sie spricht auch nicht von der Berührung mit ihren Kindern. Das ist auch keine Klage über die Interesselohnigkeit, sondern nur der Punkt, an dem die Suche beginnt, wo wir uns wirklich berühren, wo unsere Leben sich wirklich berühren und nicht bloß in dem bloßen Melodram, das wir uns erklären müssen. Uns trennt diese Vorstellung von einem Plan unserer Gemeinsamkeiten. Das ist es, was uns trennt. Wenn wir mit dem aufhören würden ... Unsere Gemeinsamkeiten sind eben anders. Die sind politisch und nicht sentimental.

V: Gleichgültigkeit und Interesselosigkeit ist eine gute Verteidigung.

T: Ich bin der Clubbesitzer und ich engagiere die Mädchen! Aber es gibt kein Interesse an meinen Geschichten. Womit haben wir es hier zu tun?

I: Womit orientieren die sich alle hier, wenn es nicht die Geschichten sind? Wenn es nicht die Geschichte ist?

M: Hier singt keine Stimme schöner als die Solera und sagt die letztgültige Wahrheit.

T: Dann geh ich eben. Fahr mich in die Bar Ed-
die.

TAXI-CLIP

Wagen steht bei Greenwood.

M: Hast du schon das Taxi bezahlt?

T: Nein, Robert Eddie. Ich muss mich noch bezahlen! (rennt zurück zum Taxi und sticht Reifen ein)

M: Kommen Sie hier rein! Hier rein! Kommen Sie! Immer der Same nach! Na, kommen Sie doch! Kommen Sie! Der Laden geht entweder schleppend oder gar nicht. Ja, ich weiß auch nicht, woran das liegt.

T: Wo sind denn die Mädchen?

M: Ja, wo zum Teufel sind sie denn? (In die Kamern! Gibt es eine menschliche Stimme? Eine Stimme, die die Stimme des Menschen ist? Wie das Sirpen die Stimme der Zikade ist? Und ist diese Stimme, wenn sie wirklich existiert, die Sprache? Erfahre ich immer nur Sprache? Erfahre ich nie die Stimme? Wo zum Teufel ist die denn?

Trystans Selektionsessen.

T: Wört doch mal zu!

Tr: Kaus! Kaus! Kaus!

M: Ja, Fang doch an!

Tr: Bei dem Mädchen! Wieso Piggy zu ihrem Auftritt bitte!

M: Ja, gut. Ich komm schon. Scooter!

T: (zu Trystan) Ich hab die Fahrt doch bezahlt, und bin ausgestiegen. Was wollen Sie eigentlich von mir?

I: Ja, ist ja gut. Seien Sie friedlich.

Tr: Ja, seien Sie friedlich. Was macht der denn hier? Kaus!

M: Nein, ich bin noch nicht daheim!

Tr: Das ist die Damengarderobe. Für Zuschauer ist draußen genug Platz. Wer bist du denn, Schatz?

I: Der hat die Fahrt bezahlt.

Tr: Irgendjemand hat mich gerade noch Eddie genannt.

T: Das ist mir egal. Raus hier!

Tr: Warum bin ich denn jetzt alleine hier?

I: Ich kenne die Probleme, die Sie haben.

T: Du weißt ja mehr als ich. Du bist ja ein richtiger Kollaborateur.

294 Tr: Also kommen Sie mal raus aus der Schlangengrube! Wo wurden Sie denn geboren?

I: Ich bin in allen Bezirken geboren. Trendbezirk, Wedding.

Tr: Ich bin in Berlin geboren, oder New York.

W: Kennen Sie das Bellevue? Das war fünf schöner Fluss da¹ war. Als Kinder sind wir da immer schwimmen gegangen!

I: Aber jetzt fahren wir nach Hause.

T: Wohin?

I: Zu Ihnen nach Hause.

W: Da gibt's kein Fluss, Eddie!

T: (in die Kamera) Keine Sorge, Vince. Das wird ein super Nacht! Das läuft schon.

I: Hi Margo.

W: Hi Cream.

T: Na, wie geht's?

W: Mmh, es geht.

T: Hi Sherry.

Tr: Hi.

T: Hi Carol.

295

I: Na, kommt ihr auch mal wieder?

T: Na, was habt ihr denn?

W: Nichts. Wir warten, dass die Show anfängt.

T: Will denn niemand Gags in dieser Woche?

V: Doch natürlich!

T: Ihr wollt also eure Gags. Na schön. Dann wollen wir mal unsere Hintern nach unten bewegen. Gehen wir.

Tr: (in die Kamera) Wie weit rüber denn noch? Wir sind keine Sklaven. Sklaven muss man durchfüttern.

wenn der Laden mal nicht so gut läuft. Auf denen bleibt man sitzen. Deshalb sind wir was anderes. Deshalb können wir gekündigt werden.

CLIP (GAGE HOLEN!)

M: Komme ich zu spät?

I: Genau richtig! Wie läuft's der Laden?

M: Na ... Ganz gut.

V: Haben Sie einen Wunsch?

I: Willst du noch irgendetwas?

M: Nein.

I: O.K.

Wenn Geld zu sehen ist, in die Kasse.

I: Der verdammte Wundersohn. Ich komme mit dem einfach nicht zurecht.

V: Cosmo spricht schon wieder mit dem Geld.

I: (zu M) Marty! Hast du deinen Kuchen auf dem Tisch stehen lassen?

T: Willst du n Drink?

Tv: Nein danke, ich hab ja mein Kaffee und Kuchen.

T: Ist alles in Ordnung?

Tv: Selbsterverständlich ist alles in Ordnung.

M: Marty, du bist ein Prinz. Jetzt kannst du wieder für dich selbst arbeiten!

Tv: Cosmo, du bist primitiv. Es ist keine Belohnung, aber du hast absolut keinen Stil. Ich mach was mit dir Geschäfte, aber du hast keinen Stil.

M: Du weißt, wenn du Hilfe brauchst, du kannst jederzeit zu mir kommen.

Tv: Ich will dich nie wieder sehen.

M: Marty! Sei nicht so ... voreilig!

M: Holt sich das Geld.

Tv: Ich will in meinen Club!

M: (zu Geldbündel) Du verdammter Handschuh! Ich komme mit dir einfach nicht zurecht. Sei! Jetzt kommst du in diese Papiertüte. Das hält ja kein Schwein aus, wenn man dich frei rumlaufen lässt!

I: Wo ist Rachel, Cosmo? Ist sie krank?

M: Rachel ist krank, hat Grippe. Und sie hat einen neuen Job.

M: Kannst du draußen rauchen, Cosmo? Die Luft hier ist eh nicht so gut!

W: Ja. Sie ist exaltiert und sie hat Depressionen - genau wie ihr. Was ist denn los mit euch?

I: Es gibt da ein kleines Problem.

W: Das kann ich mir denken, dass es ein Problem gibt.

T: Es ist eher ein Missverständnis.

W: Nein es ist kein Missverständnis. Es ist ein Problem, und ich finde, es muss endlich mal darüber gesprochen werden. Ja, ich will hier nicht den großen Star spielen, aber es ist doch so, dass die Leute meistens herkommen: Ich bin nun mal eine ausgefallene Persönlichkeit. Eben nicht das Übliche. Etwas Überkandidelt vielleicht ... ja aber nicht ...

W: ... aber nicht verrückt ...

Tr: ... ja vielleicht auch das, aber ...

W: ... offen und ehrlich ...

Tr: ... einzigartig auf meine Weise. Aber wenn's mal nicht läuft, die Show abtrocknet, wer wird dann ausgekostet? Ich allein. Aber wenn's gut läuft, kriegen wir die den Applaus, haben wir den Erfolg ... nur weil wir die Titten zeigen. Seid doch mal ehrlich. Einmal wenigstens!

Alle protestieren.

Tr: So, es wird Zeit für euren Auftritt!

T: (in die Kamera) Keine Sorge, Vince. Das läuft schon. Das wird es sogar Nacht.

I: Wir können also nicht mehr behaupten, dass uns die andern Leben berühren. Und die Frage ist auch, wo berühren sie uns wirklich, also wo haben wir mit ihnen zu tun? Mit den anderen konkreten Wesen? Diese Frage will eine sentimentale Sorte von Sozialismus immer lösen damit, dass wir nur bessere Menschen werden müssen. Aber wir sind schon gut genug. Ja können wir noch so gute Menschen werden, es gibt Utopien, die nicht zu organisieren sind. Schon gar nicht durch Ethik und Moral. Wenn ich dich ansehe, und zwar nicht als Kitschbuddel, was ich ja so gerne mache, dich ansehen als Kitschbuddel, wenn ich das nicht mache, dann seh ich doch vielleicht eine materielle Gemeinsamkeit von uns Versuchten. Also ich könnte Sie sehen, aber ich verliere mich nur wieder in den Anblick deiner Augen ... ich Kitschbuddel. Nein, nein, jetzt nicht! Kein Gespräch unter vier Augen, das kann doch nur wieder von einer Wahrheit über den Menschen eingeholt wird. Keine Dialoge! Keine Reformen durch Dialoge! ~~Alle~~ hör ich doch, dass nur unsere Leuchte nebeneinander sitzen müssen, um die Elektronen von mir zu dir überzutransportieren. Da müssen die Zungen sich nicht stundenlang zum Sprechen disziplinieren, um in irgendeinen Kontakt zu treten. Wie gelangt die Subjektivität jedes beliebigen Menschen, also meine und nicht nur die der großen Männer, in die Geschichte? Wie schreibt sich jede Subjektivität

in die Geschichte ein? Wie bleibt meine Revolution weise, und meine Stimme weise, und wie werde ich nicht zu einer Gattung von Revolution, zu einer Gattung der Revolutionäre? Die Geschichte hat sich als Sprechenden noch nie geklärt: Wenn man irgendwann mal von diesem Stripulub hier redet, dann muss doch auch vorkommen, dass nicht nur Cocco versucht, dass es ihm gutgeht, damit es uns am Leben hält. Es als unsichtbare Hand des Marktes oder so was. Sondern es muss doch auch eine Stimme geben, die sagt, wie wir uns dauernd am Leben halten in der Geschichte, in der dauernd jemand erzählt, dass er für uns sorgt und dass es nur ihm gutgehen muss, und dann ist alles in Ordnung. Vielleicht sollten die die Elgel in die Hand kriegen, die von diesem Sozialstaatskollaps nehmen, was sie kriegen können. Allen mit den ganzen Strategien, ihm nicht zuhören zu lassen, dem, der uns scheinbar eine Geschichte erzählt. Ich brauche keine Wahrheit, die meine Stimme einholt. Ich brauche keine Geschichte, die meine Stimme einholt. Eine Wahrheit vom Menschen muss sich nicht einholen. Meine Wirklichkeit muss nicht eingeholt werden von etwas Größeren!

W: Es kann nicht darum gehen, dass in meiner Stimme eine historische Wahrheit zum Ausdruck kommt: Nein, man muss aus anderen Gründen auf diese Stimmen hören. Weil sie da sind! Weil sie die Wirklichkeit prägen. Jetzt, hier. Ja, ich weiß, diese Anordnung hier will immer dafür sorgen, dass diese Stimmen von einer Wahrheit über die Menschen und die Sprache eingeholt werden. Aber die müssen doch auch gehört werden können, jenseits von einer Wahrheit.

die uns alle immer einholt. Ich muss doch etwas sagen können, jenseits einer Wahrheit vom wir, die uns immer einholt.

V: WÄHRT Was klingt denn Rd für ne Nummer? Die ist doch erst viel später dran. So was Blödes! Das ist ein Stripulub. Da sollen die Leute was sehen für ihr Geld.

W: Aber sagte nicht irgendjemand, das wäre Paris hier?

Tr: Ja, Paris - Parigi für alle unter uns, die mehrsprachig sind. Lasst uns keinen Jet nehmen und auch keinen Ozeandampfer. Nehmen wir ganz einfach unsere Phantasie zu Hilfe und vielleicht noch unsere bescheidene Dekoration. Damit werden wir die wunderbare Stadt an der Seine - 800 Kilometer von hier entfernt - herbeizubekommen. Die Stadt der Lichter, der Eleganz und der Ausgelassenheit. Paris. Les, Mädchen, die Show beginnt! (Französisch): Du est-ce que le ...? etc.

W: Der Alexander Kluge, der erzählte in seiner Dankrede zum deutschen Filmpreis, dass man nicht vergessen sollte, dass jeder Film nur Teamarbeit ist. Man kann nicht alleine einen Film herstellen. Das sagt er am Anfang und kriegt dafür Applaus von den ganzen anwesenden Filmleuten. Und nach zehn Minuten, am Ende seiner Rede, hat man das Gefühl, er hätte die letzten zwei Minuten nur noch gesagt: Rainer Werner Fassbinder, Rainer Werner Fassbinder oder John Cassavetes. Jetzt würde ich nicht sagen,

der ist ein Lügner und Betrüger, der Kluge, der ist ja auch schon alt. Aber sein Anfangsgerede von Team kommt mir wie Wohlwollen vor, das wohlwollend beklatscht wird, und irgendwie ist es nämlich immer noch nicht in ihm angekommen, dass das Kollektiv nicht mit Wohlwollen zu kriegen ist. Da sagt was nämlich nach zehn Minuten doch nur wieder den einen Namen, immer nur den einen Namen. Der, der über dem Plakat steht. Hier zum Beispiel: Und er weiß trotzdem, dass man als Solist keinen Film machen kann. Man kriegt das Kollektiv nicht in sich rein! Nur mit Wohlwollen, und das macht dann nach zehn Minuten immer den Denkfahler. Das Wohlwollen hört irgendwann auf, so fest man es sich auch vornimmt. Man behält nur noch den einen Namen oder auch noch einen. Und das muss doch zu kriegen sein, eine Utopie, die nicht mit Wohlwollen zu kriegen ist. Oder vielleicht ist er ja doch ein Betrüger, der Kluge. Und plappert nur vom Kollektiv. Der wusste immerhin mal als Filmaesthet, dass er Jura studieren muss, um diese STL- und Fall-Fenster zu kriegen.

W: Wir brauchen eine radikale Revision des Gemeinschaftlichen! Das geht nicht, dass der Kluge vom Team redet, und nach zehn Minuten hat er es wieder vergessen. Das kann doch kein Kapitel sein, das von ein paar Intellektuellen überflogen wird. Es gibt diesen Plan von den Gemeinschaften, den Kluge da mit dem Team meint, aber der produziert dauernd Unterschiede! Und am Ende kommt ein Name dabei heraus: Wir brauchen eine radikale Revision des Gemeinschaftlichen! Unter Zuhilfenahme von Darwin! Das klingt zuerst paradox, weil man mit dem vor

allem die Selektion identifiziert. Wir dürfen uns nicht mehr als Ähnliche verhalten und hier so tun, als könnten wir einer Geschichte folgen. Oder der Geschichte. Der Menschheitsgeschichte. Dann müssen wir nämlich der Geschichte von Alexander Kluge folgen. Aber es geht nicht darum, einer Evolution zu folgen, die uns als Fortschritt erzählt wird.

V: Tja, Paris! Das war doch mal was! Lasst uns keinen Jet nehmen und keinen Ozeandampfer, einfach unsere Phantasie und unsere bescheidene Dekoration. Wir werden sie herbeizubereiten. Die Stadt der Siegung, oder den Golf von Fernien und andere Kosmischeplätze.

Fr: Imagination war vielleicht mal ein Bereich der Erkenntnis. Aber jetzt doch nicht mehr! Wo ist denn das Orakel? Ach, da ist es ja!

W: Diese Texte waren doch mal Stimmen in einer oralen Gesellschaft. Warum gingen die verloren, oder warum hört die keiner mehr?

V: Wenn ich orale Gesellschaft höre, denke ich immer, ich bin GIAN!

Fr: Oh Mann, Volker! Dieses Orakel muss doch nach Delphi!

T: Gibt mir einen Spot! Ich heiße, falls Sie es noch nicht wissen sollten, Comme Vitelli. Ich bin der Besitzer dieses Clubs. Hier in every house west listen wir immer was ganz Besonderes. Ja wirklich.

Erst mal bekommen sie auf Rechnung des Hauses einen Drink, weil sie so geduldig gewartet haben. Sie jetzt mal einen Spot auf Sunny. Sunny unser Barkeeper. Drinks für alle, Sunny. Auch die Jungs und Mädchen, die sie bei uns bedienen, sind bewundernde Geschöpfe. Sie haben gerne Kontakt mit Menschen. Ich wollte nur kurz erklären, warum wir verspätet anfangen. Diese von den Mädchen ist nicht mehr dabei. Rachel. Sie ist ausgestiegen. Sie hat was Besseres gefunden. Ich liebe sie und ich trinke auf sie. Mr. Sophistication und seine schönen Gespielinnen führen Sie heute nicht nach Asien. Sie führen Sie nicht nach Europa. Sie führen Sie auch nicht nach Süd-Amerika. Wir bringen heute Abend etwas ganz anderes. Wir nehmen Sie auf einen neuen großen Trip mit. Diese Nummer ist von unserem musikalischen Leiter arrangiert worden. Das große Talent Tony Magglo. Wenn wir Glück haben, wird Mr. Sophistication mit seinen schönen Gespielinnen auf der Bühne erscheinen. Bitte Applaus für Mr. Sophistication und seine schönen Gespielinnen. Wie Sie sehen, sind sie etwas höher als ich, darum gebe ich jetzt. Viel Vergnügen!

PARALLEL-CLIP WAGEN PARKEN

W: Hello! Auf geht's! In die große Welt!

V: Hey! Schön, dass sie da sind! Wollen Sie uns besuchen?

W: Wo ist denn der Junge, der die Wagen parkt?

V: Ja wo ist denn der Junge, der die Wagen parkt?

W: Keine Ahnung!

V: Wo ist er denn?

W: Vielleicht hier hinten! Bist du der Junge, der die Wagen parkt? Ich bin doch nicht der Junge, der die Wagen parkt. Wo ist denn der Junge, der die Wagen parkt? Der hat doch so gerne Kontakt mit anderen Menschen. Das macht hier doch jeder. Deshalb steht der auch auf der Straße.

T: Bitte, gebt jetzt einen Spot auf Cosmo. Ich bitte Sie jetzt um einen schönen Applaus für unseren Boss. Ich muss wegen, er ist nicht nur ein großartiger Nachtclubbesitzer, er tut außerdem das Beste, das man auf dieser Welt machen kann. Man fühlt sich bei ihm einfach ... (TV macht Störgeräusche) Er ist immer für uns ... (Störgeräusche) Er ist nie ... (Störgeräusche) ... einfach nur ... (Störgeräusch)

T: (zu W) Guten Abend. Willkommen im crazy house. Ich bin Cosmo Vitelli, der Besitzer.

W: Hier kannst du nicht stehen bleiben, Cosmo! Geh doch mal da rüber!

W: Haben Sie Besetasen gewagt?

E: Entschuldigung, darf ich mal durch?

T: Nein, Besitzer!

W: Der Laden gehört Ihnen??

T: Guten Abend!

I: Könnte mir mal den roten Hut geben?

V: Also hier können Sie nicht bleiben. Das ist meine Garderobe!

W: Ich hab meinen Hut vergessen.

W: Das ist der tollste Laden in der ganzen Stadt.

144 T: Das ist doch ein Witz.

W: Nein, das ist kein Witz!

Auf der Leinwand: Sie lügt! Das ist doch ein Witz!

Tr: (zu W) Können Sie mir mal die Schuhe ausleihen?

I: (in die Kamera) Jetzt müssen wir Ihnen eigentlich warnen! Der Typ von diesem Spielcasino will ihn auflösen! Wer viel Geld hat, kann spekulieren! Wer wenig Geld hat, darf nicht spekulieren! Wer nichts hat, muss spekulieren! Also wir hier müssen spekulieren mit dem, was wir hier haben in diesem Stripclub, mit unseren Körpern. Aber Coma darf nicht spekulieren!

IMPRO: 7 beendet mit energischem »jetzt hört mir doch mal zu!«.

V: Wo ist mein roter Flig?

T: Warum hört ihr mir denn nicht zu?

I: Da isser doch!

W: Aber wir hören doch zu. Wissen Sie, ich habe auch einen Club. Ja das ist ein Spielcasino.

Tr: (sg V) Glück mal der Ring. Den hab ich von einem ganz tollen Typen.

V: Kleiner, ohne diesen Ring bist du viel hübscher, und wenn du ihn verlierst, kannst du vielleicht endlich mal deine Telefonrechnung bezahlen.

145

I: Vulkar, haste mal nen Aschenbecher?

W: Wo ist denn mein rotes Jackett?

W: Ich hab auch nen Club. Ein netter Club. Kommen Sie doch mal vorbei.

I: Kann ich mal durch?

Tr: Und da kommt jeder rein?

W: Ja, da kommt jeder rein. Alles ist frei.

T: Außer dem Spiel.

I: Volker, konnste das mal da aufhängen?

M: Wo ist denn eigentlich Susy?

I: Hier ist dein Lockenwickler!

Tr: (zu T) Gehen Sie doch mal in die Ecke.

M: Wir passen natürlich auf, dass niemand betrogen.

I: Ach, hier ist ja mein Pullover!

T: Jetzt hört mir doch endlich mal zu!

290 M: Bestimmten Geschichten muss nicht mehr zugehört werden, weil die Erfahrung niemandem mehr hilft, in einer Landschaft, in der nichts unverändert bleibt von einem Tag auf den nächsten. Weil die Leute, die aus ihnen hervorkommen, aus den Geschichten, verstummt sind. Weil sie ihnen nichts erzählt haben. Jedenfalls nichts, was sie brauchen könnten, in einer Landschaft, in der nichts unverändert bleibt. Es gibt einfach zu viele Ereignisse, und alle sind in viel zu viele Ereignisse involviert, als dass die Geschichten davon noch irgendjemandem was erzählen würden.

T: Aber ich erzähl doch gar keine Geschichten! Der Typ hier lebt aus unserem Club! Da musst erkaltes sein oder depressiv oder so was!

M: Bogen Sie, ist Mister Sophistication da? Und Rachel und all die andern Mädchen? Ich hab auch nen Club!

V: Moment mal! Hier können Sie nicht bleiben!

T: Natürlich kann er hierbleiben!

V: Aber das ist meine Garderobe.

T: Trotzdem kann er hierbleiben, hört doch mal zu! (zu M) Liebbling, du bist so kalt zu mir!

M: Was dir so kalt vorkommt, Cosmi, kommt nur daher, dass wir uns die Geschichten, die du so gerne hörst und in der sich unsere Leben berühren, einfach anders erzählen.

T: Aber Moment mal! Menschen waren doch mal berührt von den Erzählungen von sich. Ihr habt mir doch mal zugehört, als ich euch Geschichten aus meinem Leben erzählt habe. Das kann ich mir doch nicht alles eingebildet haben.

Tr: Diese Interesslosigkeit wirkt nur kalt, aber Sie beantwortet eben nicht immer nur den Punkt, an dem wir uns das Interesse für den Anderen erzählen sollen. Dieses Interesse ist ein Befehl. Ich suche jetzt aber nach einem materiellen Interesse. Nicht nach dem Niedererkennen in dem Anderen. Sondern in dem Punkt, wo es schwerfällt, weil man sich da nun mal nicht die Gemeinsamkeiten erzählt. Aber da sind sie vielleicht, uneingeschränkt. Nur da.

T: Erzählen Sie mir mehr von Ihrem Club!

W: Es ist ein netter Club. Und jeder kann spielen. Wir passen natürlich auf, dass niemand betrügt!

Tr: Und da komme ich ohne weiteres rein?

W: Ja. Wer ist das denn?

T: Am Anfang kommt natürlich jeder ohne weiteres rein!

W: Es wird Ihnen gefallen. Ich schreibe auf die Karten: Empfohlen durch Maud. Alles ist frei.

258 T: Außer dem Spiel.

W: Richtig! (zu den anderen) Er macht die ganzen Anzeigen, wählt die Musiknummern aus und führt Regie.

W: Ach wirklich?

T: Ich wähle die ganzen Musiknummern aus und führe Regie.

W: Ach weit wann denn das? Jetzt will er wieder alles alleine gemacht haben!

T: Man muss die Leute in ihrem Glauben lassen. Die wollen das von mal. Die wollen, dass das hier alles von Christine Groß ist.

Tr: Und am Ende des Tages bleibt wieder nur der eine Name übrig.

T: Ja, genau, Christine Groß. Die hören wir alle nicht mehr zu! Sie hören alle ihre eigenen Geschichten, und dann kann ich noch so oft sagen, die sind inhaltslos, die sind spießig ... Das sind ja keine Proletarier, die sind ja keine Wilden, die hier den Produktionsablauf verhindern. Die haben eben nur ihr inhaltsloses Spießertum. Die können sich doch gar nicht politisch äußern, die klemmen doch so sehr an ihrer Alltagspsychologie, dass sie nie an einen Punkt herankommen, der sie in Frage stellt. Das sind hier bloß inhaltslose Spießer, die sich ihre abgelaufenen Geschichten

erzählen vom Leben, von der Liebe. [Andererseits vertraut der elitärste Freund Sexibler Ausbeutung der Fähigkeit beliebiger Lohnabhängiger zur rationalen Kooperation. Mit faulen blutrünstigen Wilden wird man nicht Exportweltmeister. Der Kapitalismus verlässt sich unausgesprochen und stillschweigend ständig auf die menschlichen Eigenschaften, die er der Mehrheit aber abspricht. Spießer haben keine Inhalte! Aber wieso sagen die Spießer dann, dass es noch Leute gibt, die überhaupt keine mehr haben. Und erzählen dann von denen, die sollten sich doch erst mal über ihre eigene Inhaltslosigkeit den Kopf zerbrechen. Spießer haben keine Inhalte. Ich jetzt hier kann auch nicht garantieren, dass das gerade inhaltlich war. Ich versuch mein Bestes, aber sicher bin ich mir auch nicht. Da ist immer noch diese blöde Moral in meinem Kopf, die ich für

politisch halte. Es ist doch nur das wichtig, was mich und meine Inhalte in der Welt herumtreibt, nur das ist doch wichtig. Nicht, was mich am Leben hält, so wie Rachel, jeder hat das Recht auf seinen Untergang. Und ich würde niemals jemanden davon abhalten, von diesem kolossalen Erlebnis. Aber die Spieler tun das meistens. Mit dem Hinweis auf die Erfahrungen, die man damit gemacht hat. Aber ich würde die gerne loswerden, die Erfahrungen, die jemand mit dem Untergang hat. Die, die ihn überleben, kommen doch eh nur verstört zurück. Was ja wohl meistens heißt, dass er doch nicht stattgefunden hat. Ich wuss einfach in dieses Spielcasino gehen. Trotz aller Warnungen.

294 V: Der Verzicht auf Erfahrung ist eine legitime Verteidigung. Ich würde sagen, für Drogenüchtige geht es nur noch darum, jede Erfahrung loszuwerden. Dieses aufgeworfene Labyrinth aus Schrecken und Lüge.

W: Ich beklage nicht den Verlust an Erfahrung. Ich will sie loswerden. Ich will nicht durch Drogen Erfahrungen machen, wie einige alte halbwegs gebildete Intellektuelle. Ich will sie loswerden! Und alles hier verstreuen, jede Leiter der Erkenntnis, inklusive mir.

I: (in die Kamera) Dieser Film lässt sich als eine Aussage an das Leistungsprinzip unserer Gesellschaft verstehen und reflektiert gleichzeitig die politische Situation in der Bundesrepublik Deutschland in den späten vier Jahren und die Lage der Deutschen

Jungfilar. Der Regisseur bedient sich einer offenen Form, die auf die geistige Beteiligung des Zuschauers setzt. Komisch, dieses Kluge!

I: (schneht Tr Whisky ein) Mach dir doch ein paar schöne Stunden und geh ins Kino!

Tr: Ich hab die Fahrt doch bezahlt und bin ausgestiegen. Was wollen Sie eigentlich von mir?

W: Ja, ist ja gut. Seien Sie friedlich.

Tr: Ist das nicht a bisschen merkwürdig. Der Taxifahrer, mit dem man hergefahren ist, kommt zu einem an den Tisch??

W: Also kommen Sie mal raus aus der Schlammgrube! Wo kommen Sie denn her?

I: Noch was zu trinken für Sie?

W: Gerne. Ich hätte gern einen Whisky ohne Eis.

Tr: Dietrichbach.

W: Kennen Sie das Bellevue?

I: (bringt den Whisky) Bitte schön.

Tr: Und was fürn schöner Fluss das war. Als Kinder sind wir da immer schwimmen gegangen!

W: Aber jetzt fahren wir nach Hause.

Tr: Wohin?

Mr: Zu Ihnen nach Hause.

Tr: Ich fahr doch nicht mit einem Taxifahrer nach Hause. Wo kommen Sie denn her?

Mr: Ich komme aus Wetter an der Ruhr. Das ist auch ein schöner Fluss. Das ist südwestlich von Bochum gelegen.

Tr: Ich bin Nachtclubbesitzer.

Mr: Wie heißt denn ihr Laden?

114 Tr: crazy horse west.

Mr: Den kenn ich. Das ist der tollste Laden in der Stadt.

Tr: Wie heißen Sie überhaupt?

Mr: Na eben haben Sie mich noch Eddie genannt. Also fahren wir jetzt zu Ihnen nach Hause?

Tr: Da gibt's keinen Fluss, Eddie. In Dietzenbach gibt's nur n Bach. Ich ruf mal kurz im Laden an. (am Telefon) Hallo Eddie. Hier ist Commo. Welche Nummer läuft denn gerade? Ja also ... sag mir einfach ... also wer steht denn gerade auf der Bühne? Sag mir einfach, wer auf der Bühne steht? Läuft die LOVE Nummer schon? Wie ... na die LOVE Nummer? Wie, du kennst die LOVE Nummer nicht? Du bist seit ein-

den Jahren in dem Laden und kennst die LOVE Nummer nicht? Welche Buchstaben stehen auf der Bühne? Steht da LOVE? LOVE??? Ist Rachel schon auf der Bühne und Walt? Singt Mr. E schon «I can give you everything but love ...» ... gib mir mal Steve, du bist doch schon total voll ... läuft die LOVE Nummer schon? Ich versteh dich kaum! Bei dir lassen wir laut! Sag mal, läuft die schon??

I/W/T: (alle laut zu Tr., der sie aber nicht hört) Jaaaaa! Sie läuft!! Die LOVE Nummer läuft schon!!!

Mr: Komm schon, Baby. Sei nicht albern.

Tr: Komm schon, Baby, sei eine Feinschmeckerin. Geben wir rüber ... 115

Mr: ... und ziehen wir unsere Show ab ...

E: Genau! Machen wir eine große Show! Wir werden lachen, wir werden weinen. Große glitzernde Tränen weinen, die auf den Boden prallen, und wir werden die Menschen glücklich machen. Die können sich selbst vergessen. Sie glauben, sie sind jemand anderes. Seid lustig, bringt sie zum Lachen. Komm jetzt, Maestro, gib das Tempo an.

Tr: An der Börse geht's rüber.

Mr: Na, das ist doch nichts Neues.

Mr: Gut siehst du aus.

T: Gut siehst du aus.

M: Gut siehst du aus!

M: Keine Sorge, Vince, das läuft schon. Das wird ne super Nacht.

T: Ja, genau!

M: Wo sind die Mädchen?

V: Oben in der Garderobe.

M: Wo sind die Mädchen?

228 T: Oben in der Garderobe.

M: Nein, du bleibst hier, Schatz!

T: Was hat er denn, ist doch sowieso nichts los.

V: Hallo Kinder!

T: Hallo!

M: Hi Sherry!

T: Na, bist du immer noch wütend auf mich?

M: Hi Carol. Schön, dass du wieder da bist.

V: Entschuldigung, stehst du mal auf!

T: Zweibeinige Ratten, in unserm Gewerbe wimmelt's davon.

M: Erzähl was, was mit dieser Ratte passiert ist. Wir sind alle gespannt!

T: Entschuldige mich bitte! Ich muss eine Anzeige machen! Ladies und Gentlemen, Mister Sophistication wird in Laufe des Abends noch mehrmals auftreten.

T: Ich muss eine Anzeige machen! Du warst großartig, Teddy.

V: Eh! Eh!

T: Du warst großartig, Eh! Eh! Das war Mr. Sophistication mit seinen Gespielinnen. Mein Name ist Cenzo Vitelli, ich bin der Besitzer des Clubs. Wenn Sie irgendwelche Beschwerden haben, ich werfe Sie achtlos hinaus.

M: Er wird jetzt mit Ihnen eine romantische Weise machen und zwar nach Wien.

T: Nun komm schon!

T: Na los!

M: Hör mal, ich liebe dich doch!

T: Was ist das denn für ein sentimentaler Sozialismus!

229

Tr: Es geht doch um die sexuelle und politische Gleichheit der Menschen. Du kannst dich mit deiner Liebe doch nicht einfach nur in jeden beliebigen Sinne gleichmachen.

W: Aber ich liebe dich doch, weil du nicht gleich bist.

W: Aber es endet nur wieder mit einer scheinbaren Umarmung, bei der Kaiser Werner Fassbinder die Gattungsbzeichnung ist.

Tr: Das Team wird umarmt, aber es umarmen sich nur Alexander Kluge und Kaiser Werner Fassbinder.

240 Tr: Hier schreibt doch sowieso nur einer seinen Namen über Körper, die das sind was sie sind seit sie geboren wurden. Die Arbeit an mir, die wird überschrieben mit Choreographie: Cosmo Vitelli.

W: Kaiser Werner Fassbinder ist die Gattungsbzeichnung. Über das Team sind die konkreten Wesen.

Tr: (zu V und W) In Wien erzählt man sich übrigens, dass ihr beide ein Paar seid.

V: Wien? Ist die Nummer schon dran? Ist doch völlig absurd. Ich glaube, du hast deinen Auftritt vergessen. Cosmo!

Tr: Oh Gott! Ich muss ins Spielcasino.

CLIP

R/Tr/L/W in Auto, T steht davor, will Sherry abholen.

W: Hallo! Was können wir für Sie tun?

T: Mein Name ist Cosmo Vitelli. Ich möchte Sherry abholen!

W: Wenn Sie da vorne warten wollen?

T: Ich seh mal nach, ob sie schon fertig ist. (will hinten einsteigen)

W: Nein, setzen Sie sich lieber vorne hin.

Tr: Wer sind Sie denn?

W: Warten Sie lieber draußen auf Sherry!

Jemand bringt einen Sherry, T setzt sich auf den Beifahrersitz.

W: Sie sind sehr charmant.

T: Das Kompliment kann ich Ihnen zurückgeben.

Tr: Hallo Cosmo! Ich bin fertig!

T: Warte! Ich will die die anstecken!

ANSTECKCLIP

W: Vielleicht bin ich verrückt, aber ich mag am liebsten Vodka on the rocks.

T: (in die Kamera) Ja, ich gleich auch, wie ist verrückt.

W: Mit einer kleinen Scheibe Zitrone, die man auf die Fange legt.

Jemand legt W eine Scheibe Zitrone auf die Fange.
W und I steigen mit Glas aus.

W: Steig ein, Mal!

W: Was?

W: Sie ist, heißt Mal!

T: Wie kann man denn Mal heißen!

W: Steig ein, Mal!

W: Was?

T: Das ist dein Name.

W: Stimmt, Mal!

T: Er sagte, Mal! Du sollst es nehmen!

W: Ach so.

W: Steig ein, -Petty! Mal! Rachel!

I und W steigen wieder hinten ins Auto.

T: Ach ist das langweilig, hier rumzusitzen. Hast du gesehen, wie der eine Alte mich angestarrt hat, das geht mir langsam auf die Nerven.

W: Weißt du, ich kann nicht verstehen, wie jemand sagen kann, wenn es ihm gutgeht, dann geht es auch mir gut. Und wenn er dann pleite ist, wenn er beim Pokern verliert, meine Fragen eine Samstags-Brot, wissen zu wollen, was jetzt los ist. Ich bin 1.50. Ich bin als Tänzerin nicht so leicht vermittelbar. Wie kommt der drauf, dass ich nicht die ganze Zeit für mich Sorge, sondern er für mich. Dass ich nicht die ganze Zeit versuche, wie ich mit 1.30 als Tänzerin zu vermitteln wäre. Eine Sache will ich noch vorher mit dir besprechen. Wenn er uns das Ding fahren lässt, dann will ich Schiffswast spielen.

I: Oh, nein, Scheiße. Nicht nochmal Schiffswast.

W: Oh, nein, Scheiße!

I und W steigen aus.

I: Hör auf zu fluchen! Du mit deinem Ansteckorchi-
deest! Kuck doch mal, wie du aussiehst! Du bist doch
keine Stuntfrau! Du bist gar nichts, du bist 1.50!

W: Aber ... soll das die unsichtbare Hand sein des
Marktes, die für uns sorgt, wenn Omas aus Eigen-

Interesse handelt? Stimmt das denn: »Dadurch, dass der Einzelne egoistisch nur seine eigenen Interessen verfolgt, fördert er das Wohl der Gesellschaft nachhaltiger, als wenn er wirklich bescheidenste, sich für das Wohl der Anderen einsetzten.« Stimmt das denn?

144 I: Aber um Arsch! Du hast nicht nur gesagt: Nie wieder Sozialismus! Du hast gesagt: Nie, nie wieder Sozialismus, und du meinstest eben nicht nur das von der sentimental Seite. Und jetzt kommst du mit dem Neomarxismus! Nein, beantworte die Frage, du Fälscher. Hast du's gesagt, oder hast du's nicht gesagt, wenn du einfach sagst, dass du's nicht gesagt hast, dass ... weiß ich auch nicht. Ja, der Droge ist gelutet. Wenn du plötzlich dastehst und bestimmte Dinge nicht kriegst, muss man dich abkühlen. Denn du bist nicht veräppelt und glaubst, die Gesellschaft hat dich von vornherein angelogen. Die hat mir vielleicht versprochen, ich könnte dich kriegen, aber ich bin nur 1,80 und schwer zu vermitteln als Tänzerin. Das geht nun mal nicht. Was mach ich jetzt? Und dann willst du Schiffsaust spielen.

W: Als ich sagte, ich will nie wieder ... meinte ich in Australien oder Neuseeland, aber ich meinte nicht in Dinge hier ...

I: Du verlogenes Stück. Es gab in Neuseeland keinen Sozialismus. Davon hätte ich gehört.

W: Da wusste ich noch nicht, dass ich eines Tages in diesem Wagen hier liegen. In diesem Zirkuswagen aus Fluchtpunkt San Francisco.

I: O.K., ja, beknackt, aber verständlich. Aber trotzdem ...

W: Aber jetzt habe ich dir für die ganze Zeit, die ich hier bin, deinen Rücken ... Ich bin dein Sklave. Ich mach's die ganze Zeit, nicht nur zu Ostern oder Weihnachten. Ich mach's ununterbrochen. Du sagst, Pussy komm, mach dich süßlich, und ich kuschle.

I: Du massierst mir die Füsse, du knetest meinen Rücken, und jedes Mal, wenn ich aus der Dusche komme, cremst du mir den Po ein!

W: Abgemacht!

I: Abgemacht!

I: Aber Sklaven wird man so schlecht los, wenn der Laden nicht läuft. Lohnarbeiter kann man einfach kündigen. Sklaven bleiben an einem hängen, und man muss sie durchfüttern. Sklaven und Kinder.

W: Erzählet mir es Rachel!

Tr: steigt aus.

I: Wenn das klappt, das mit dem Wagen, wartest du, und Cosmo hier und wir sind in ein paar Minuten zurück.

Tr: Was? Ich kann nicht fassen, dass ihr alles doch immer mit demselben authentischen Dreck beschäftigt. Man redet die ganze Zeit mit euch davon, dass eine politische Gleichheit mit Liebe nicht zu

haben ist, und ihr redet hier immer den gleichen
kontinentalen Dreck.

W: Was?!

Tr: Ich hab gehört, was du gesagt hast. Ich kann
nur nicht glauben, was du gerade gesagt hast. Ihr
zwei habt echt Nerven, wisst ihr das? ... statt-
dessen fragt ihr mich, mein, streicht das, ihr sagt
mir ... ich will ihr bei dem kleinen Scheißer rum-
sitzen, während die coolen Mädchen rumspielen ...
kommt nicht annähernd in die Nähe. Wo ist denn der
Junge, der die Wagen parkt? Oder ist er in die Ruhr
gegangen, um sich abzukühlen? Ist das die Entku-
schungsberatung? Hat der jetzt ein Wassertaxi? Das
Wasser verbindet doch die Region und es kühlt ab!
Fahren wir Wassertaxi, oder werden wir abgekühlt,
weil wir die Spiele in der Gesellschaft nicht so
mitspielen konnten, wie wir dachten?

I: So ist das doch gar nicht.

Tr: Wie ist es dann, Rachel?

I: Ihr drei seid unser Pfand.

W: Du bist Mutter!

Tr: Ja, wir wollen ja eigentlich immer ein Team
sein! Aber diese Aussage bringt ihr jedes Mal, wenn
ihr mich bei irgendeiner Sache nicht dabeihaben
wollt. Dese ich Mutter bin. Aber ich geh meines
Muttersweins aber interessielos nach. Vor allen seit

ich weiß, dass immer nur der eine Name übrig bleibt.
Von dem Macker: Heiner Werner Fassbinder.

V: Was für eine verdammte Babymutter!

I: ... Und wahrscheinlich lässt er uns sowieso nicht
allein fahren.

Tr: O.K., ich mach euch den Vorschlag:

I: Du bleibst einfach da sitzen!

Tr: Ich muss aber ...

W: Gib mir deinen Gürtel!

Tr: Nein, der ist von Prada!

W: Bitte, gib mir deinen Gürtel!

Tr: Wie ist das Zauberwort?

I: Schneller, du kleine Schlampe, schneller!

W: Ist das für deinen knochigen Arsch schnell ge-
nug?

Das Auto, alle einsteigen.

Tr: Ich hab keine Lust mehr, da drum rumzuhocken.
Mal!

W: Mal, Betty!

W: Was soll ich denn malen?

Mr. Hall: Bettys!

W: Warum soll ich denn Betty malen?

W: Also kommt, Kinder, gehen wir, Hall!

W: /zu Tr: Das lohnt sich doch gar nicht! Sie schauen ja eh nur auf deine Titten und deinen Hintern.

Tr: Bei dir vielleicht. Aber nicht bei mir. Ich hab noch mehr zu bieten!

AUTOFAHRT, CLIP: SCHIFFSMAST

W: Ich bin stuntman Mike, da können Sie hier jeden fragen:

T: Kommt, wir gehen wieder spielen! Pokern! He! Was ist? Wo sind die Stühle? Die Mädchen haben sich doch nur ein bisschen frischgemacht! Die Damen stehen rum! Nehm Sie das denn nicht?

Tr: Kommt, Mädchen! Bringt n paar Stühle rüber!

T: Was ist? (legt sich aufs Bett)

Tr: Entschuldigen Sie!

Is: Also los! Nehm Dollar. Die nehmen und noch nehmen. (legt sich zu T aufs Bett)

W: Ich geh rein mit 20. (legt sich zu T und Is)

T: Dann bin ich draußen. (verlässt das Bett)

Tr: Wir brauchen mehr Chips.

W: Ich setze 10. Die 10 und nochmal 30. (legt sich dazu)

W: Dann bin ich raus. (verlässt das Bett)

Is: Also ich bin dabei! (wirft sich nochmal aufs Bett)

T: Ah, hören Sie, ich brauch noch mehr Kredit!

Tr: Tut mir leid, Mr. Vitelli, aber das ist nicht möglich.

T: Augenblick, was soll das? Frier ich jetzt Kredit oder nicht?

Tr: Tut mir leid, das geht nicht!

T: Dann geb ich Ihnen einen Scheck über zweitausend Dollar. Den werden Sie mir ja wohl einlösen.

Tr: Nein, das geht auch nicht. Mister Vitelli. Ich kann keinen Scheck annehmen.

T: Ich hab hier. Was soll das heißen. Was ist denn mit Kreditkarten. Ich hab grüne und orangene und rote und blaue ... gölgen die.

Tr: Ja, das geht wohl. Mit Kreditkarten kann ich Ihnen Scheck annehmen. Bitte unterschreiben Sie hier.

Mr: (zu M) Unsere Augen ähneln sich nicht. Seine checken und meine winken. So ist das nun mal, Cosmo. Die können sich nicht berühren bei einem Gespräch unter vier Augen. Das tut immer so, als gäbe es da eine Gemeinsamkeit, eine Grundlage für eine Verständigung. Diese vier ähnlichen Augen: (zu J) Aber bei mir gleicht nicht mal ein Auge dem andern. Nein, aber die können sich anders berühren, an einer Stelle, die normalerweise nicht erzählt wird, oder immer als kalt denunziert wird. Es gibt doch auch materielle Gemeinsamkeiten zwischen den Verheiraten und Verurteilten.

Mr: Wo? Wo sollen die sein?

Tr: Das müssen wir eben suchen, Cosmo.

Mr: Eine Frage mal, wer hat Mister Vitelli Kredit gegeben? Meeh? Sunny? Eddie? Wer hat Mister Vitelli Kredit gegeben? (zu F) Mister Vitelli. Sie haben also vor, Ihre Schulden mit Scheck zu bezahlen.

Ti: Sie werden Ihr Geld bekommen! Wie Sie sehen, bin ich ja überall iöftig kreditwürdig.

Kamera zeigt T's Körper.

Tr: Ja, ne goldene Benzinkreditkarte, das ist keine Eintrittskarte zum Gemeinwesen, das ist ein Ausweis der Minderwertigkeit.

Ti: Vielleicht sollte ich einen ausgeben?

Tr: Nein nein. Unterschreiben Sie hier.

Mr: Seine Hand unterschreibt jetzt gerade, die könnte sich aber auch so andere Geschichte erzählen oder dieser Kreditkartengeschichte nicht zuhören ...

Ti: Aber da ist leider das Bewusstsein, das ihm sagt, was sein Körper sein will, dass nämlich die Hand zum Unterschreiben benutzt werden muss, die kann nichts anderes. Dein Arsch kann nicht schreiben, Kleines, das ist sein Vorteil.

Tr: Wenn jemand eine Geschichte erzählt, ein Körper dem andern, könnte es sein, dass es nur die eine Hand versteht, und der Rest kann der Geschichte nicht folgen. Also die linke Hand versteht die Geschichte, und die rechte hat das Gefühl, sie hat keine Geschichte oder sie ist gerade nicht gewint. Und kann einfach so über den Rest des Körpers streuen, von dem Teile der Geschichte folgen, und andere Teile folgen dem Streuer. Sie kann auch nicht was der Ähnlichkeit zur anderen Hand irgend- ein Verständnis ableiten. Und vielleicht weil sie spiegelverkehrt sind. Die sind sich nämlich gar nicht ähnlich. Die eine Hand misst sogar sehr stark wahr, dass es wohl die Unähnlichkeit sein muss, die ihr einen Zugang zur Geschichte verheut. Oder sie streunt lieber an Rest des Körpers herum und hat gar keine Lust, einer Geschichte zu folgen.

271

V: Was berührt doch die Geschichte, die Cosmo da erzählt. Oder berührt die nur meine Hand oder meine Klammerhaken? Was berührt denn das? Inzugeben, sei-
ne Dinge ist unwiderstehlich, und vielleicht gibt es Ähnlichkeiten zwischen meiner und meiner auf der Basis unserer USA, also Ähnlichkeiten, mit denen wir uns infiziert haben, in der Zeit, in der er an-
Bog, meine Dellen zu kolonialisieren und nicht mehr aufhörte. Welches Teil wurde mehr berührt von den Geschichten, und welches Teil wurde weggeschnit-
ten? Was zu mir hat ich weggeschnitten, um seiner Geschichte folgen zu können? Hier können Sie nicht parken, Sir. Hier bekommen Sie ein Knöllchen. Wenn Sie wollen, fahr ich ihn rüber!

174 Tr: Wohin denn?

V: Da rüber!

Tr: Ist Cosmo Vitelli da?

V: Ja, Sir!

W: Würden Sie ihn bitte holen!

I: Der Club sieht ganz lukrativ aus!

Tr: Ich bin gleich zurück.

I: Hello Cosmo! Ich freue mich, Sie zu sehen!

Tr: Geh wieder rein, Vinco! Mit wem sprich ich?

W: Mit uns allen.

I: Hören Sie, Cosmo. Sie müssen keine Angst haben! Wir wollten nur mal vorbeikommen und sehen, wie's Ihnen geht!

Tr: Also mir geht's ganz gut!

W: Er hat diesen typischen Puma-Charakter. Er ist wie alle diese Typen sehr nervös. Die wissen ja nie, ob sie chinesische Amerikaner oder amerika-
nische Chinesen sind. Sein Name ist Ling.

Tr: Wer?

W: Na, der Buchmacher!

Tr: Was macht er?

Tr: Er ist Buchmacher. Wir haben, wie gesagt, die-
ses kleine Problem, und Sie könnten uns helfen, es zu lösen. Das ist der Zweck unserer Besprechung.

Tr: Ich glaube, jetzt versteh ich. Ich bin zwar schwer von Begriff, aber ich bin kein Dummkopf.

W: Das hat auch keiner behauptet. Hab ich Sie Dummkopf genannt.

Tr: Sie sind klavier, Cosmo.

W: Dieser Herr schuldet uns ne Menge Geld, und dafür muss er bezahlen.

175

Tr: Wer denn jetzt? Fumanchu oder er?

T: Ich will meine Schulden zurückzahlen, aber ich will ihn nicht umlegen.

I: Sie wollen Ihre Schulden zurückzahlen, aber Sie wollen ihn nicht umlegen.

T: Ja, so ist es.

I: Heben Sie das Geld?

T: Sehen Sie! Im Augenblick ...

I: Mister Vitelli. Die erste Regel für einen Geschäftsmann ist, dass er weiß, wovon er spricht. Mister Vitelli! Wovon sprechen Sie?

Tr: Wenn du plötzlich dastehst und bestimmte Dinge nicht kriegst, muss man dich abkühlen. Damit du nicht verärgert und glasbet, die Gesellschaft hat dich vom vornherein angelogen.

W: Es ist nicht so leicht, ein neues Engagement zu bekommen. Cosmo. Bist du jetzt pleite??

I: Was soll das für ein Deal sein, Cosmo, dass du jemandem umbringt, damit man dir deine Schulden erlässt? Spinnst du? Bist du jetzt völlig verrückt geworden? Die bringen dich doch eh um hinterher.

Tr: Es gibt diesen Plan von den Gemeinsamkeiten, der dauernd die Unterschiede produziert:

T: Ja, gut, aber zwischen den Augen von mir und dem chinesischen Buchmacher gibt es keine Gemeinsamkeiten, seine checken, und seine winken.

Tr: (die Kamera streift) Die Augen machen, was sie wollen. Die wollen nicht mehr sehen, die wollen checken wie du, mein Schatz. Die wollen sich selbstständig machen. Die sind nicht mehr diszipliniert. Sie machen, was sie wollen.

T: Was mach ich denn jetzt mit meinem wertlosen Schuldschein? Nur einer von den zweihundert Schülern meiner Schule hat einen Job bekommen, und das war ich. Die anderen, die würden sich nach dem hier die Finger lecken.

W: Aber es eine amorphe Unterschicht, und die aufgeweckten Kreaturen der ausgebeuteten Klasse sind kein Einwand gegen den Klassenkampf als die richtige politische Strategie. Es ist nicht so leicht, ein neues Engagement zu bekommen. Cosmo. Bist du jetzt pleite? Das muss ich wissen, und du füllst dich vielleicht davon belästigt, aber sag's mir! Ich muss es jetzt wissen! Ich muss doch wissen, ob du pleite bist. Und ob ich mich länger an dich halten kann und dein Versteck aus Geld! Das was du da hinten vergräbst. Es ist gut, das Geld zu vergraben, es darf auf keinen Fall vor uns liegen!

I: Hier! Stark und heiß! Darf ich Ihnen mal vor-tausen? Ich war schon mal bei Ihnen.

W: Nein, lieber nicht!

Fr: Ich will keine Teilnehmerin sein, ich will vortanzen! Ich brauche ein Kostüm.

Mr: Kommen Sie mit!

Mr: Haben Sie irgendeine Musik?

Mr: Ja, haben wir! Martin! Machete mal schöne schwarze Musik!

Fr: Ich möchte Ihnen vortanzen, ich bin sowieso entzignet worden.

Mr: Da brauchen wir aber ein bisschen schwarze Musik!

Kamera streunt, zuerst Kopfschwe, dann Bett, Beine an T hoch.

Fr: Warum macht sich die Kamera immer selbständig?

Fr: Warum droht die Kamera dauernd damit, sich selbständig zu machen und nicht mehr der Geschichte zu folgen?

Fr: Warum droht die Kamera damit, ein Eigenleben zu führen?

Mr: Darf ich Ihnen was vortanzen?

Mr: Ja, Welche Katastrophen wird uns denn zustoßen?

Fr: Diese Gesellschaft braucht doch eine Form der Beratung!

Mr: Wie nennt man diesen Sprung? VOR? ODER? (Pause) Jetzt gehen Sie einfach hin und her, damit ich Sie mir ansehen kann.

Mr: Sie brauchen nicht mehr zu tanzen, wir hin und her zu gehen!

Mr: Ein peruanischer Miro Mamana Bruno erklärt mir die Liebe beim Viro. Ein Schaf hat Nasse, eine Frau hat Klasse, aber ein Lama ist Mamana Uno.

Fr: Ich gehör dir!

Fr: Niststück.

Fr: Warum krieg ich nicht das, was ich haben will!

Mr: Nach den Mund auf! Ma komm! Trink schon! Ma siehst du, ist doch halb so schlimm.

Fr: Beratung, so unsere Ansicht, erlaubt es, Enttäuschungen zu verarbeiten, die daraus resultieren, dass man Spiele der Gesellschaft, um Status zum Beispiel, nicht so mitspielen zu können entdeckt, wie man geglaubt hat. Man lässt sich beraten, um die Enttäuschung als Information über den Sachverhalt verkaufen zu können.

V: Würde man mit der Enttäuschung reifen, bräuhete man keine Beratung. Aber keiner hier rechnet mit einer Enttäuschung. Obwohl wir gerade gesehen haben, dass Cosmo den Erfolg seines Striplokalis für einen Witz hält ... Und der hier sagte, das sei kein Witz!

W: Nein, das ist kein Witz!

V: ... hätten bei Cosmo die Alarmglocken angehen müssen, weil das vielleicht doch ein Witz ist. Schließlich lebt man die ganze Zeit, also muss ein Witz irgendwo in der Nähe sein. Jetzt hier wurde Cosmo Vitelli enttäuscht! Und braucht Beratung, nachdem er Schiffbruch erlitten hat!

W: Wo? Wie ist dein Name?

V: Stuntman Mike.

W: Stuntman Mike ist dein Name?

V: Du kannst du jeden fragen.

W: So Marty, wie heißt der Kerl?

W: Stuntman Mike.

W: Und wer zur Hölle ist Stuntman Mike?

V: (streichelt I über die Haare) Alles Conditioner:

An der Ruhr.

Tr: Man muss ständig damit rechnen, enttäuscht zu werden! Ich würde dir aber trotzdem gerne vor-
tasten!

W: Vielleicht sollte ich dich beraten. Ich kann dich aber auch nachher beraten, um die Enttäuschung ein wenig abzukühlen!

Tr: Wir müssen die Opfer abkühlen. Durch Beratung.

W: Durch ein bisschen Berührungsein.

Tr: Aber ich möchte auch Teil von Nahrung sein. Ich möchte da hinten auch meine Tacht festmachen dürfen.

V: Bist du jetzt abgekühlt?

W und Tr gehen in die Ruhr.

Tr: Ich kann dieses Spiel anscheinend nicht so mit-
spielen, wie ich dachte. Also das Pokerspiel schon,
aber nicht dieses Gesellschaftsspiel. Ich werde zur
Gewohnheit der Bedingungen von einem guten Leben ver-
gewissert, obwohl ich ganz weit davon entfernt bin,
einen zu führen.

V: (in Garderubenwagen, am Fenster) Die entschei-
dende Frage für uns ist es jedoch, wie es der
Beratung in der jeweiligen Kulturform der Gesell-
schaft gelingt, Opfer von Erwartungsenttäuschungen
so abzukühlen, dass weder der Gesellschaft noch der

enttäuschten Person ein dauerhafter Schaden entsteht.

Im Wasser.

Tr: Bezahlung fördert den Betrug um in eine Information über den angemessenen eigenen Platz in der Gesellschaft.

W: Wer kühlt mich ab, wenn ich nicht bekomme, was ich möchte? Doch nicht Katschania da drüben!

Gehen zurück.

144 **Tr:** Wenn ich meine Yacht da drüben nicht festmachen kann, werde ich abgekühlt.

I: Und der, der mich abkühlt, will natürlich, dass mir kein dauerhafter Schaden entsteht und der Tatsache, dass ich mich weiterhin der Bedingungen eines guten Lebens versichert fühle, auch wenn ich ganz weit weg davon hin zu kriegen, was ich möchte.

Tr: Ich bin ganz weit weg davon zu kriegen, was ich möchte, und deshalb muss ich mich jetzt abkühlen!

Tr: So, ich bin abgekühlt.

W tanzt auf Bühne. Bricht ab. Fängt wieder mit Auftritt an. W auf die Bühne dazu. Angelt. W tritt während N's Text auf. Tanzt.

N: Nur seelische Dinge bekommen einen Körper, und wenn wir dann nicht auf die natürliche Beendigung warten wollen, die unser Tod ist oder die andere Form der Beendigung, dass uns das Geld ausgeht wie geben wir uns über diese Limitierungen hinweg weniger Zeit? Vielleicht, indem wir einen Schritt zurücktreten und alles nochmal machen?

N und W brechen ab. Wiederholen ab Auftritt N.

N: Nur seelische Dinge bekommen einen Körper, und wenn wir dann nicht auf die natürliche Beendigung warten wollen, die unser Tod ist oder die andere Form der Beendigung, dass uns das Geld ausgeht wie geben wir uns über diese Limitierungen hinweg weniger Zeit? Vielleicht, indem wir einen Schritt zurücktreten und alles nochmal machen?

145

Während N's Text tritt I auf. Tanzt.

W: Dinge werden beendet wenn einem das Geld ausgeht oder wenn wir oder sie sterben. Aber meine Nachbarn limitieren die schlechte Unendlichkeit, indem sie alles nochmal machen. Was wollen die damit? Da gibt es gar keinen Zusammenhang. Die machen alles nochmal. Und man weiß nicht, warum vergeht ihnen Zeit nicht als Zusammenhang?

Während I's Text tritt Tr auf. Tanzt.

I: Die brechen ab und machen alles nochmal. Was machen die damit? Die schlechte Unendlichkeit beenden?

Die Kontinuität! Da müssen sie doch nur warten, bis ihnen das Geld ausgeht, oder bis sie sterben!

Während Tr's Text tritt F auf. Tanzt.

Tr: Der Zusammenhang wird ja an einem Ort diskutiert, von dem aus die Körper ins Unendliche verstreut wurden. Und um wieder Körper zu werden, müssen seine Barbaren die schlechte Unendlichkeit begrenzen. Und was soll ihnen nicht mit solchen Hilfsmitteln kommen wie Natur oder Ökonomie. Zu sterben ist nicht der einzige Weg, um einen Körper zu bekommen. Und auch nicht, dass ihnen das Geld ausgeht.

222 Tr: Wo sollen die Körper hin? Wo soll man mit den Körpern hin, damit man sie nicht abschließend gestalten kann. Wo sollen die Körper hin in einer vollendeten Liebe?

Mr: Wenn sie nicht die Zeit erhalten würden, in Kier und Jenseit, dann hätten sie gar keine Geschichte, nur die, die sie erzählen müssen! ... Da kann der Kluge noch so lange sagen: Das Team, Ich hab selbst mal in einem Krimi mitgespielt, der hieß Team Berlin. Da war ich auch nur der Leuchtturm neben Ralf Berfort.

Tr: Cosmo, hey Cosmo! Komm mal her! Cosmo! Komm doch mal! Hast du den Chinesen schon gefunden?

Tr: Ich muss meine Show beenden!

Tr: Du weißt, ich mag dich, also tu mir den Gefallen und komm mit raus! Cosmo!

Zur Boot mit Kamera.

Tr: Was ist?

Tr: Alles o.k.

Tr: Allec?

Tr: (zu M) Gib sie ihm.

M: Willst du sie laden? Kontrolliert die Munition. Sicher. Wir haben ein Boot organisiert. Es steht direkt hinter unserem. Mit dem fährt du. Das Boot ist heiß. Aber vor 2 h kommt keine Suchmeldung durch. Sieh ihn dir an, damit du weißt, womit du fährst. Er hat Automatik. Wir haben ihn kurzgeschlossen. Allec würd ich nicht ab. Es gibt keinen Schlüssel. Cosmo: Pass auf! Es kann nichts schiefgehen. Benutz die Hintertreppe. Halte vorher noch irgendwas und kauf etwas Fleisch. Er hat drei Hunde. Kauf vielleicht ein Dutzend Hamburger. Aber ohne Senf und ohne Gurken. Auch keinen Ketchup. Und keine Zigaretten.

M: Aus zuverlässiger Quelle haben wir erfahren, dass Besto um neun ins Bett geht. Allec wirst du keine Schwierigkeiten haben.

Tr: Ich dachte, er heißt Harry Ling?

W: Wir haben uns geirrt. Er hat ne Menge Leibwächter. Die kontrollieren die ganze Nacht. Sie sind schnell und lautlos. Da sind auch Stolperdrähte. Für den Rückweg nimmst du ein Taxi. Wurf die Waffe weg. Pass auf, dass keine Fingerabdrücke drauf sind. Und sieh ja auch nach, da steht alles drin. Es ist seine Bibel.

Tr: Eddie! Hast du die Schuldscheine? Mister Vitelli, wollen Sie sie nochmal kontrollieren? Das hier ist das Original. Du schuldest uns 11000 Dollar. Das hier ist die Bestätigung. Du kannst sie zerreißen, wenn du willst! Na mach schon!

W: He! Pass auf den Stolperdraht auf!

184

Schuss (Chinesen). Anschließend Flucht vor den Leibwächtern, mehrere Schüsse.

Zurück im Harderodenwagen.

V: Combo, was ist passiert?

W: Ich wurde angeschossen.

W: Kannst du mal aufstehen, du liegst auf meinem Jackett.

Tr: Geh doch mal hier herüber.

W: Ich kann jetzt immer so weitermachen! Aber vielleicht geht das nicht mehr.

Tr: Doch das geht. Jemand muss dich nur abkühlen nach dieser Schüttelung. Sicher hat ja auch alles geklappt.

Tr: Combo, du sitzt auf meinem Jackett!

W: Können Sie mir mal zuhören?

W: Schließ los!

W: Ich wurde angeschossen, und meine Frage ist: Kann ich diesen Körper ohne einen ihm organisierenden Blick ...

V: Wo ist mein roter Slip?

185

W: Kann ich diesen Körper anders klassifizieren ...

V: Was das ne Magnum? Oder a Colt? Oder ne Kalaschnikoff? Ich liebe Waffen!

W: ... als er sagen, da ist jetzt ein Fehler, der meine Gesundheit beeinträchtigt.

W: Kannst du mir mal den Hut geben?

W: Hört mir hier überhaupt jemand zu?

Tr: Ja klar, du bist hier der Boss.

W: Vielleicht kann ich sagen, der gehört nicht zu mir, der Schutzhund und das Gewebe um die Kugel herum ... vielleicht kann ich das.

W: Nein, das ist nicht dein Beischafung, der gehört jemand anderem.

W: Ich weiß nicht, was ich sagen soll. Ich meine ... wir geht's nicht besonders, ehrlich gesagt. Aber das will hier zeigen niemand wissen. Mein Magen dreht sich um. Ich brauche was. Ich weiß nicht, was ich brauche. Das hab ich nicht erwartet. So ne krumme Tour. Ich werde schließlich abgeschossen.

188 T: Das ist mir egal. Weißt du, ich glaube das, was passiert ist, war nicht besonders gut. Was an die ganze Zeit passiert ist. Ich weiß, es sieht so aus, als wäre gar nichts passiert. Weil alle, die zurückkommen, veratmet sind, aber ... Du willst nicht zum Arzt gehen, weil du denkst, dass du auch mit der Kugel weiterleben kannst. Ich will dich nicht mehr in Haus haben, weil ich einfach nicht stark genug für dich bin.

I: Du zu wissen, was diesem Körper antreibt, was das Bewusstsein ist. Wenn wir uns nun mal die Herzen bei lebendigen Leibe herausreißen. Da als von Bewusstsein zu trennen, oder einen vermuteten Bewusstsein. Du zu zeigen, dass das gar nicht da ist. Die Seele. Da ist nichts außer Zuckungen und sich Zusammenziehen. Wann drohen denn die Körper damit, ein Eigenleben zu führen? Und warum drohen sie damit? Ich kann jede Stelle an mir versieren und auf einem Labortisch zum Zucken und sich Zusammenziehen bringen. Ich kann aus meinem Körper eine Landkarte des Schmerzes machen, und ich komme immer auf das gleiche Zucken und Zusammenziehen, da ist

keins wertvoller als das andere. Und das ergibt doch für eine Landkarte der Schmerzen. Ich brauche keinen blöden Seelen- oder Beischafung, durch den ich diesen Körper schleifen muss! Der diesen Körper ordnet und organisiert. Ich muss diesen Text hier nicht mit meiner Biographie belegen. So was wie Seele ist nicht notwendig für das Zucken und Zusammenziehen der Muskeln, dieses Gift gibt's auch als Säure und Nadeln und Messer. Die Wirkung des Bewusstseins und des Skalpells ist dieselbe. Nur macht das Skalpell keine Unterschiede. Das Bewusstsein belästigt die Organe mit Hierarchien und Geschichteten. Aber nicht das Skalpell.

T: Da ist kein Zucken und sich Zusammenziehen wertvoller als das andere. Coenc, auf einer Landkarte des Schmerzes. Diese Kugel muss nicht gleich dein ganzes Leben beeinträchtigen. Aber normalerweise wird das so erzählt.

189

T: Und diese Schmerzen auf dieser Landkarte könnten sich solidarisieren und eine neue Geschichte deines Körpers erzählen.

W: Kann ich mein Gewebe klassifizieren nach dem Maße des Zuckens und des Schreiens, der mir ausgelieferten Kreatur, die ich bin! Der Tod ist nicht schrecklich. Nur die üblichen Darstellungen des Sterbens sind schrecklich. Man muss nur die näher Bekanntschaft des Todes gemacht haben, um irgendwie eingetüt zu sein. Die geliebten Leben wird nicht schrecklich, nur die Darstellungen davon. Teatwerk in geliebten Leben ist nicht schrecklich.

nur die Rede davon, weil sie sich immer in nur den einen Namen verandelt: Helmer Werner Fassbinder, dieses Arschloch. Der Boss ist schrecklich, die Darstellung eines Teams ist schrecklich, aber nicht das Leben als Team. Kann ich mich auflösen in ein gleiches Rücken und Zusammenschieben und nicht in die immer gleichen Hierarchien, die den Schmerz meines Bewusstseins unterstellen. Und das wir dann immer nur sagt, das bin ich. Obwohl mein Herr da auf dem Labortisch gerast wird, soll ich das sein, dem da Schmerzen zugefügt werden.

T: Übernimmt den Rauchschuss.

I: Come! Was ist los?

288 T: Ich wurde angesprochen! (zu I) Das ist es toll, dass du dafür sorgst, dass ich mich wie ein Star fühle, Rachel! Ich weiß nicht, wie du das machst!

I: (in die Kamera) Ja, das weiß ich auch nicht.

T: Ja, das machen wir jetzt immer zwischen 12 und 14.

W: Warum kann ich nichts mehr erkennen? An Ähnlichkeiten? Es ist wie, als wäre der Film von jeder Entstehung von Gemeinsamkeiten zwischen uns verschwunden. Wo ist er hin? Oder um nicht wie eine Kitchendel zu sprechen: Wer hat ihn da rausgenommen? Deshalb liegen die Messer hier, damit ich nicht wie eine Kitchendel rüberkomme. Die Fragen nach Herdbrüngen hinterlassen oft diesen Eindruck,

dass man sich hier einflüchten will. Dass man den Menschen meint, oder lebende Körper. Es ist auch nicht so, dass ich ihn vermissen. Dem Film! Ich bin ganz gut gelautet, wenn ich frage: Warum kann ich nichts mehr erkennen. Es ist wie, als wäre ich nicht mehr gezwungen, um als Ähnliche zu denken. Ich kann jetzt einfach losziehen und nach Ähnlichkeiten suchen, und ich muss mir keine mehr erzählen, mit denen ich dann doch nur die Erfahrung mache, dass sie uns trennen. Diese Ähnlichkeiten. Die sind gar nicht da.

T: Darf ich auch von Oberhausen erzählen?

I: Stehst du kurz mal auf, du sitzt auf meinem T-Shirt!

289

T: Eine Fülle von Unwissen und falschen Darstellungen. Würdet ihr mir mal zuhören?

T: Hat jemand seinen Anzug gesehen?

T: Ich weiß nicht, was ich machen soll mit meinem Rauchschuss. Ich kann ja nicht einfach so tun, als wäre er nicht da!

W: Wir sollten ihn zu einer Reformmeditation bringen.

T: Du redest im Modus des Schweigens. Wie das?

T: Vielleicht tun wir das alle. Vielleicht hängt das Leben nur an Band meiner Lippen.

2: Ich hab keine Ahnung, welche Erfahrung du da gerade machst, Cosmo.

T: Ich danke, man merkt das: Es sich können. Nur sehr sehr langsam.

M: Was ist denn was mit ihm los? Er möchte den Stripclub doch mal ganz gerne. Das crazy horse.

2: Wir sind hier im crazy horse. Und irgendein verrücktes Pferd hat ihn abgeworfen, und jetzt versucht er seine Knochen und seine Seele zu ordnen.

T: Unsere Augen ähneln sich nicht. Deine checken und meine winken. Es gibt doch aber materielle Gemeinsamkeiten zwischen Verkehten und Verarschten.

T: So? Wo sollen die sein?

M: Die werden normalerweise verdeckt von irgendwelchen qualitativen Unterschieden. Aber sie sind da. Die Verarschten haben Augen, die sich nicht ähnlich sind, aber was als Grundlage für eine Verständigung dienen kann, ist das Verarschtsein. Wir erzählen uns Ähnlichkeiten, wo laut Darwin keine sind: Die Ähnlichkeiten unserer Körper. Aber wir erzählen uns nie die Ähnlichkeiten unseres Verarschtseins. Da kehren wir immer die qualitativen Unterschiede heraus.

T: Hör mal zu! Wenn du mal angeschossen wüdest, kriegt du deine Seele nur ganz langsam wieder zusammen, genauso langsam wie deinen Körper.

M: Stehst du mal auf, Cosmo, du sitzt auf meinem Jackett!

T: Nein, hier kannst du auch nicht bleiben. Geh mal in die Ecke!

T: Meine Seele kann voraussetzungslos vor sich hin ärgeln.

M: Du musst nur verhindern, dass dein Bauchschuss dich jetzt nur noch auf verweischlichte Gedankensprünge bringt.

T: Ja, Rachel. Danke für den Tipp.

M: Oh Gott, nein. Ich würde doch jetzt nicht sterben, ist doch bloß ne Schusswunde!

T: Ich sehe in deine zwei Augen und in das, was sie versuchen zu sehen, aber sie können es nicht mehr. Ich wollte mich auf dich drauflegen, Cosmo, während du stirbst. Wie konnte man uns nur sagen, dass wir uns in uns wiedererkennen. Was für eine Lüge! Was für eine Zeitverschwendung.

M: Hör doch auf, so was zu sagen!

T: Gehst du mal kurz da rüber, Cosmo.

M: Sagt ihr auch denn gar nicht gefragt, wo ich wohl stecke?

T: Aber n bisschen neugierig waren wir schon.

V: Dein Tod ist so langweilig, und das ist doch besser, als dass er was Schreckliches wäre, etwas Sensationelles. Ich hab ihn gleich wieder vergessen, deinen Tod. Er interessiert mich nicht.

M: Diese Interessiertheit ist nicht schlecht. Und diese 180-Grad-Winkel.

M: Ist es nicht so, dass diese Augen dauernd etwas völlig anderes tun? Checken oder wischen oder erlösen? Dass sie dauernd neue Aufgaben erfinden, dauernd darauf reagieren, dass nichts um sie herum unverändert geblieben ist, wie nach einem Krieg. Werden sie nicht dauernd neu geformt von ihren Existenzbedingungen? Die eben dauernd andere sind.

192 Der Ort der Erfahrung sind vielleicht nicht mehr wir, aber das ist kein Grund zum Jamern.

V: Das Kunststück besteht doch darin, das Leben vom Rand deiner Lippen zu blasen. Ein Abgleiten in den Schlaf. Warum willst du wieder sehen mit deinen Augen? Ich finde ja gerade gut, wie sie sie winken.

T: Diese Kitzelmodelle hier denken noch immer, sie könnten sich die Selektion als was Schönes erzählen. Diese Kitzelmodelle, die denken, jeder könnte geliebt werden. Das funktioniert nicht mehr. Wir brauchen andere Berührungen. Berührungen, die vielleicht nicht so warm sind wie die von dem Typen, mit dem ich die Kinder habe, aber die vielleicht kalt genug sind, um sie der Welt als eine Form von Solidität entgegenzuhalten. Und so sagen, ich will die Berührungen kalt, mit den Frauen, die ihre

Kinder erziehen und es sehr sehr schwer haben, und nicht mit dem Typen, mit dem ich sie habe.

M: Meine Kinder! Ich als Mutter will natürlich, dass es ihnen gutgeht. Aber ich muss mir auch nicht den Scheiß erzählen, das Melodram von Zeit und Leben und Liebe, das uns nur trennt. Auch mich als Mutter trennt das von ihnen! Ich muss sie ja die Gemeinsamkeit immer als gemeinsames Kind erzählen und nicht meine Gemeinsamkeit mit anderen Frauen, die es bei der Kindererziehung schwer haben, schwer, schwer, unheimlich schwer!

M: Cosmo-Schata, wir müssen uns hier doch nicht einklinken, oder?

M: Nein, aber immerhin hat man sich angeschaut. Hat sich denn keiner gefragt, ob ich noch am Leben bin?

I: Doch doch. Wir haben uns schon gefragt, wo du wohl steckst.

M: Langsam komme ich damit klar, dass die hier alle kein Interesse an mir haben, als an eine Art Verteidigung, aber was kriegt ich denn als Ersatz dafür? Das war doch so schön, das Interesse.

M: Ja, was kriegt du als Ersatz dafür? Dass wir uns nicht gegenseitig mit einer Wahrheit vom Menschen belästigen müssen. Dieser Körper bildet keine Grundlage für eine Wahrheit. Und schon für gar keine, die einigermaßen anhält. Oder für eine letzt-

gültige. Es gibt keine Wahrheit jenseits unserer Realität. Was kriegst du denn jetzt als Ersatz für das Interesse? Oder für eine Liebe, die die Bedingung für eine Gleichheit sein soll? Deine Realität!

I: Wir dürfen hier nichts der Liebe anvertrauen, dem Wohlwollen.

T: Na, vor allem nicht in dieser Garderobe.

I: ... sondern alle Anstrengungen gilt es der Gnaden- und Lieblosigkeit der Natur entgegenzusetzen, gegen die sich die Gattung zusammenschließen muss.

194 M: Aber wir sind keine Gattung. Das ist doch Darwin!

T: Ja unter Entfaltung der kostbarsten Unterschiede, oder denn es Variabilität. Das ist dann Darwin.

M: Zu was sollen wir uns denn zusammenschließen? Ohne Liebe, ohne Interesse?

Tv: Die Gleichheit des Menschen darf nicht der Liebe anvertraut werden. Nicht dem Wohlwollen, das es ja auch zumindest in dieser Garderobe nicht mehr gibt. Aber wo haben wir denn miteinander zu tun, wenn es nicht mehr das Interesse ist?

M: Wohlwollen und Toleranz, das sind nur Selektionsmaschinen, die uns trennen, wir sind absolut

unähnlich, wir haben keine Ähnlichkeiten. Du und ich. Es gibt nur die materiellen Gemeinsamkeiten der Verhassten und der Verhassten. Die Evolution ist nicht der Fronscheit dafür, dass wir ein Recht aus der Natur ableiten können, ein Recht des Stärkeren.

I: Mit Gewalt kann man nichts erreichen? Nein, mit Liebe kann man nichts erreichen.

M: Gut, nur keine niedlichen Linsen werden.

T: Keine Steine, die von unten leuchten, haben gesprochen!

M: Was?

I: Und dass ist es ganz wichtig zu sagen, dass ich nicht gerade ein Problem mit der Liebe habe, jetzt im Moment, wenn der Satz so gerne neutralisiert wird: Dass jemand nur gerade ein Problem mit der Liebe hat, sich aber dann doch ganz gern in eine Liebesgeschichte einreißt. Im Gegenteil, ich leg auf sie überhaupt keinen Wert. Mit Liebe ist gar nichts zu erreichen. Und das kann man mal sagen, ohne für heucheltisch oder zynisch oder ironisch gehalten zu werden. Das sagt auch niemand was Enttäuschung: Dass die Liebe nichts erreichen kann. Die lieben sich doch alle. Die Typen, die man eigentlich töten möchte, die lieben doch auch ihre Kinder und ihre Mütter. Das kann doch nicht im Ernst das sein, was uns alle verbindet, dieser Dreck. Die Mutterliebe kann doch nicht das sein, was uns verbindet, nein,

die Arbeit, die schwer ist, unbeteiligt schwer! Das verbindet nicht die Rede vom Team von Alexander Kluge, wenn der nach acht Minuten doch wieder nur den einen Namen sagt: Rainer Werner Fassbinder. Das verbindet niemanden, ein Name. Wir haben nicht einen Namen, wir sind keine Gattung. Und kein Name steht stellvertretend für diese Gattung.

I: Was willst du noch sagen, Coen?

194 Ty: Wie groß auch die Anstrengungen sind von mir, am Leben zu bleiben, sie werden nicht gehört, oder die anderen sind nur davon gelangweilt. Sie reden zwar mit dir, aber dein Leben berührt sie nicht, und da liegt etwas, womit man sich beschäftigen kann, die Leben berühren sich nicht da, wo wir es vermutet hatten. An dem Punkt einer letztgültigen Wahrheit über den Menschen. Da gibt es überhaupt keine Berührung. In der Liebe. In Wohlwollen. In der Toleranz ... in einem moralischen oder psychologischen Sinne, sondern nur in einem konkreten. Wir können nicht mehr heucheln, dass uns die anderen Leben berühren. Die Frage ist, wo berühren sie uns wirklich, also wo haben wir mit ihnen zu tun?

W: Ich wusste nicht, was deine Augen sind! Zeig mal! Dass sie so konkret sind. Die machten was ganz anderes, deine Augen, die versuchten auf eine Art, ohne Art und Gattung etwas zu sehen. Die checkten oder winkten, deine Augen. Die machten was ganz anderes.

T: Als wären sie nur dafür gemacht. Für das Sterben. Und jetzt könnte jemand sagen, es ginge den Erde zu. Aber deine Augen, waren nur dafür gemacht. Und jetzt könnte jemand sagen, sie waren müde und konnten nicht mehr sehen, aber das ist so leicht, sterbende Augen zu neutralisieren damit, dass sie müde sind, aber es ist doch so, dass sie winken.

W: Coen. Es sieht so aus, als würden unsere Augen auf einen gemeinsamen Neuplan basieren. Aber deine checken und meine winken, siehst du das nicht? Wenn du stirbst, sind deine Augen im Werden. Vielleicht zum ersten Mal werden die was anderes. Jetzt sehen sie dich noch im Spiegel an, aber irgendwann werden sie winken. Nachdem sie so lange gecheckt haben, Coen! Und das ist nicht schlecht, wenn du nicht mehr stehst mit denen, sondern die, die Geste sind, innerer Windung einer Geste, der dir das Leben vom Rand deiner Lippen bläst, an dem es hängt! Dein Leben hängt eigentlich öfters am Rand deiner Lippen, und du bläst es nicht weg. Weil du die Geschichte deines Lebens noch hören willst, aber gleich wir, sie gibt es nicht. Es gibt keine Geschichte deines Lebens. Es gibt nur die akute Befreiung aus irgendwas. Und nur für dich, und für keine Geschichte.