

A guerra na/da língua – reflexões sobre o caráter performativo da dramaturgia não-dramática de Rainald Goetz

Stephan Baumgärtel
Universidade do Estado de Santa Catarina – Florianópolis/Brasil
Doutorado
ECA / USP
Professor universitário

Resumo: Embora Rainald Goetz seja o dramaturgo alemão mais premiado nos anos 80 e 90, ele ainda é pouco conhecido no Brasil. Sua obra dramática ganha importância além das fronteiras alemãs por causa do seu tratamento da língua e da fala teatral. Para Goetz, a língua é, antes de mais nada, interessante como uma força vital, organizada e padronizada socialmente; enquanto criador, mas também como arma para derrubar a dominância da língua enquanto ato de descrição e comunicação de algum conteúdo específico. O que interessa é a língua como campo de batalha, como paralelo discursivo das batalhas sociais, mas também como lugar no qual o íntimo do humano expressa seu pulsar dentro e através das estruturas asfixiantes dos jogos verbais socialmente padronizados. Nesse impulso quase libidinal, Goetz leva sua escrita teatral para além dos moldes dramáticos, instalando as qualidades materiais (fonéticas, sintáticas, rítmicas) da sua escrita como principais portadores do seu significado. A presente comunicação dialoga com ideias de Valère Novarina, Julia Kristeva, e Roland Barthes para discutir as características da escrita teatral de Goetz em dois dos seus textos (“Krieg” e “Jeff Koons”), seu lugar de surgimento, e os riscos que ela traz para a cena e para o elemento intitulado ‘humano’. A partir dessa discussão, serão tecidas algumas reflexões sobre o lugar dos processos dramáticos na escrita teatral contemporânea, especial no que diz respeito à entrada de processos performativos no âmbito da escrita teatral.

A partir dos anos 90, novas práticas teatrais foram analisadas enquanto práticas “pós-modernas” (Pavis) além da “representação fechada” (Derrida), enquanto “pós-dramáticas” (Lehmann), ou “performativas” (Feral). Dois impulsos estéticos me parecem fundamentais neste modo como a prática teatral se afasta da *mimesis* clássica (ou representacional): o primeiro é a predominância da materialidade do signo sobre o seu significado, ou seja, libera-se o significante do seu significado habitual e social. Agora, é o espectador que constroi *posteriormente esta relação*. Isso leva ao segundo impulso fundamental nas novas práticas teatrais: o enfoque na recepção do espetáculo. Surge como desafio artístico novo a construção de arranjos perceptuais que problematizem para o próprio espectador a construção do seu olhar. Mais do que montar um texto teatral, usa-se uma temática ou um texto para montar arranjos cênicos que tematizam o arranjo espetacular. Se o espetáculo tradicionalmente nos apresenta como centro da experiência teatral a contemplação de um mundo ficcional (e portanto

empiricamente ausente), o arranjo cênico nos apresenta a experiência teatral como evento social aqui e agora, no qual o mundo empírico e o mundo ficcional se permeiam e problematizam mutuamente.

Para a dramaturgia do texto teatral escrito, este desdobramento estético põe uma série de desafios e oportunidades novas. Como o texto teatral pode tornar perceptível a língua enquanto prática representacional e performativa? Quais formas e estruturas textuais, quais características gramaticais e sintáticas, constituem uma prática textual que não construa mimética e figurativamente um mundo ficcional que pode passar por uma versão do nosso mundo empírico, mas que se oferece como um mundo verbal *sui generis*? Há de se esperar nestas estruturas textuais, portanto, um impulso de se criar um universo textual predominantemente auto-referencial, que expõe a lacuna mimética que o separa do mundo empírico, ao mesmo tempo em que produz, nesta auto-referencialidade, uma problematização do uso convencional das estruturas lingüísticas empregadas. Ao invés de falar sobre um referente empírico a partir de um posicionamento supostamente distanciado, o texto teatral focaliza a questão de como tornar leitor e espectador conscientes da sua relação intrincada com a língua enquanto prática social, enquanto circulação de idéias, mentalidades e atitudes na rede de comunicação social.

Os textos teatrais do escritor alemão Rainald Goetz se inscrevem nesta problemática. Publicados num ritmo de cinco anos e todos premiados com o *Mühlheimer Dramatikerpreis*, prêmio de dramaturgia mais importante da Alemanha (*Krieg/Guerra* foi publicado em 1986, *Festung/Fortaleza* em 1993 e *Jeff Koons* em 1998), eles investigam a lacuna na relação entre mundo empírico e linguagem (seja ela verbal ou pictórica), entre realidade e representação, entre a dinâmica libidinal e emocional de viver no mundo e a *stasis* da sua representação social. Cada um abre mão das características formais tradicionalmente associadas com um texto dramático: intriga, personagens figurativas, diálogo enquanto médium da força actancial e agonial. Se o texto dramático usa estas três características para criar uma fábula cuja temática é a *raison d'être* do texto, os trabalhos de Goetz deslocam a temática para a problemática da linguagem e sua relação com o mundo. Esta relação é, paradoxalmente, ao mesmo tempo abstrata (feito de signos com sua tendência para o idealismo) e sensorial (o material dos signos e seu horizonte de referência é o material da empiria), social (portanto padronizada) e individual (portanto concretamente impressionista), criando uma comunicação que oscila entre um consenso vazio e uma compreensão solitária.

O início de *Krieg* nos dá uma idéia como tal problemática se traduz em estruturas verbais, “dialógicas” somente na superfície:

Stammheimer – Eu?
 Stockhausen – Não, eu
 Stammheimer – Eu, como sempre, eu. Eu eu eu
 Stockhausen – Tá,tá, tá bom, então, à vontade
 Stammheimer – Nada de tá tá, nada de tá bom. *Introibo*.
 Stockhausen – Bom dia, amigos, como vão os negócios
 Stammheimer – *Introibo ad altare Dei*
 Stockhausen – Saudações, sejam bem-vindos, estou com sede, traga cerveja
 Stammheimer – A Deus que me alegra desde a minha juventude
 Stockhausen – Bebam homens, e o que faz o povo
 Stammheimer – Saúde, saúde, suas canalhas, guerra de classe
 Stockhausen – Abaixo
 Stammheimer – Louvado seja, levantem, tenho sede que nem dez negros nus
 Stockhausen – que estão com AIDS nos seus cus, levantem os copos, louvado seja
 Stammheimer – a Internacional
 Stockhausen – Solidariedade
 Stammheimer – Louvado seja a solidariedade internacional, levantem as, levantem as, saúde
 Stockhausen – Guerra de classes
 Stammheimer – Guerra de classes
 Stockhausen – Puxa, Bubi
 Stammheimer – Ai, Harald
 Stockhausen – Vamos falar dos bons tempos velhos.
 [...]
 Stammheimer – Ai, Harald.
 Stockhausen – Puxa, Bubi.
 Stammheimer – Não vamos falar de Helga.
 Stockhausen – Vamos falar dos bons velhos tempos.
 Stammheimer – Nós falamos dos bons velhos tempos.

As últimas duas linhas deixam claros que a estrutura da fala se sobrepõe à camada referencial do texto. O caráter performativo da estrutura textual comunica o aspecto importante da mensagem, não os aspectos referenciais. O texto não fala *sobre*, mas *é* uma realidade social criada através da língua. Os personagens não possuem um centro psicológico, seus nomes invocam forças culturais conflitantes da cultura burguesa alemã, e não fica claro se Harald e Bubi são outros personagens tomadas da realidade social, ou os nomes das figuras que as didascálias descrevem com o sobrenome. A ação acontece unicamente no âmbito da língua, manifestando um deslizamento de diferentes atitudes acerca da história política de movimentos revolucionários. O caráter performativo aproveita a lacuna entre língua e realidade para jogar uma contra a outra, a fim de criar um estado de guerra tanto através da língua quanto na própria língua.

Me parece que toda escrita de Goetz, sua ênfase nas qualidades materiais da língua em detrimento de um significado claro, o jogo com as repetições estruturais, as lacunas entre didascálias e o texto cênico que estas introduzem, bem como o ódio e a paixão que aparecem em suas reflexões, tudo isso é uma tentativa de fazer jus à este

paradoxo da língua enquanto realidade simultaneamente simbólica e libidinal (o semiótico de Kristeva), e mantê-lo (dolorosamente) produtivo na consciência humana. A língua é simultaneamente prisão e revolta contra este confinamento.

Ao posicionar sua escrita tematicamente no contexto de desdobramentos culturais, Goetz evita que as suas estruturas lingüísticas percam qualquer dimensão referencial, embora esta nunca fique clara, muito menos fixada. Em *Guerra*, o título se refere tanto à guerra dos pensamentos contra as mentiras da mentalidade burguesa habitual, quanto à guerra civil reprimida na sociedade alemã após a derrota dos movimentos revolucionários e terroristas; o texto *Fortaleza* tematiza a hegemonia dos discursos sociais produtores de “verdades” e coloca em cena o mundo dos shows televisivos; e *Jeff Koons* apresenta uma investigação no universo da cultura *pop*, tanto na versão de uma cultura jovem hedonista em busca de sensações agradáveis, quanto na versão do mundo mercantil da arte.

O que parece fascinar Goetz na cultura *pop* é sua flexibilidade e disposição de abraçar qualquer fenômeno sensorial para realizar um projeto estético afirmativo. Nesta disposição, o biográfico e o artístico, a filosofia do banal e do erudito, o sensorial e o abstrato, podem co-existir tranquilamente. É esta coexistência agradável que o *pop* oferece como modelo quase utópico de uma existência humana feliz. Ela orienta a organização solta e não-linear das cenas de *Jeff Koons*, bem como a micro-estrutura delas e se alastra até o vocabulário. E Goetz é lúcido o suficiente para não afirmar que o *pop* possa resolver simbolicamente os problemas sociais ou satisfazer todos os desejos humanos. Ele é simplesmente um modo de aplacar a guerra da/na língua no interior daquilo que chamamos mundo. Entretanto, na única cena do último ato, após uma noite dançando num clube de música eletrônica, um “eu cênico” experimenta a “visão” de um silêncio externo que lhe permite a experiência de uma paz como se fosse uma *epifania* ou um momento de *kairos*, além de qualquer afirmação.

Então saí para fora

de repente havia um silêncio
e este silêncio

tranqüilidade
também dentro de mim
e eu respirei

fiquei parado, escutando
e pensei: sim exatamente
muito massa agora, esta tranqüilidade de repente
este silêncio, que se aproxima de mim
vindo das não-palavras

louco, o ser humano, sim
o que se costuma fazer, tudo
o modo de viver, aquela diversidade
e como se pode de todo modo
suportá-lo como este tal um único
dentro de si, onde exatamente e
como, como isso funciona?
o contrapesar das forças
quem faz isso?
[...]
e eu o vi ver tudo aquilo
e respirar fundo, balançar a cabeça e ir

e fui então para casa
para meu lar
já cansado quase
e ouvi algo bater no coração
ba dum, ba dum
fiquei parado
por um instante, e escutei com atenção

Referências bibliográficas

- Derrida, Jaques. “O teatro da crueldade e o fechamento da representação.” In: Derrida, Jaques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- Feral, Josette. “Féral, Josette. “Por uma poética da performatividade: o teatro performativo.” In: *Sala Preta*, No.8, 2008. p. 197-210
- Goetz, Rainald. *Krieg*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1986.
- . *Festung*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1993.
- . *Jeff Koons*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1998.
- Kristeva, Julia. *Revolution in Poetic Language*. New York: Columbia University Press, 1984.
- Lehmann, Hans-Thies. *Teatro Pós-dramático*. São Paulo: Cosac&Naify, 2007.
- Pavis, Patrice. “Pós-moderno (Teatro)” in: *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2003.